MUZYKA POLSKA

VI

DWUMIESIĘCZNIK

1936

T R E Ś Ć:

NASTĘPNY NUMER „MUZYKI POLSKIEJ" UKAŻE SIĘ JAKO MIESIĘCZNIK W KOŃCU STYCZNIA 1937 ROKU.

PRENUMERATA: rocznie zł. 12, półrocznie 6, zagranicą 15.
Pojedyńczy zeszyt zł. 1.50.
Konto czekowe P.K.O. 18.670.

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1936 Rocznik III	Listopad - Grudzień	ZESZYT VI (XIV)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7, m. 22.
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18.670

Bronisław Rutkowski

DZIESIĘCIOLECIE PRACY STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI W WARSZAWIE

Jedną z charakterystycznych cech współczesnego ruchu muzycznego jest rosnące z każdym rokiem zainteresowanie muzyką ubiegłych stuleci. Można byłoby przytoczyć mnóstwo na to przykładów. Ograniczę się do kilku. We wszystkich krajach pojawiają się liczne wydawnictwa utworów dawnych mistrzów, wydawanych możliwie w formie autentycznej, bez modnych przed laty przeróbek i dodatków. W programach koncertów publicznych i radiowych coraz więcej miejsca zajmuje muzyka ubiegłych stuleci. We wszystkich językach rośnie literatura teoretyczna, tak naukowa jak i popularyzacyjna, związana z tematami muzyki dawnej. Zapomniane i zdawałoby się technicznie niezbyt doskonałe instrumenty muzyczne dawniej używane wracają na estrady (klawicymbał, naturalne trąbki, lutnia), do kościołów (organy z dawną dyspozycją głosów) i do domów prywatnych (klawicymbał, lutnia). W utworach kompozytorów współczesnych odżywają dawne formy muzyczne i pomimo różnicy środków muzycznych, spotykamy nieraz pokrewieństwo stylistyczne między utworami muzyki współczesnej i dawnej. Niektórzy twierdzą, iż im bardziej oddalamy się w muzyce od w. XIX, tym więcej zbliżamy się do zasadniczych idej estetycznych muzyki współczesnej.

Rosnące więc zainteresowanie muzyką dawną nie jest wcale oznaką upodobań konserwatywnych, nie jest ucieczką od współczesności, lecz jest jej pogłębieniem i szukaniem trwałych fundamentów dla współczesnej kultury muzycznej. Wśród bogatej i różnorodnej twórczości muzyki dawnej odnajdujemy dzieła ponad epokowe, będące słupami orientacyjnymi dla twórczości wszystkich czasów. Głębsze wniknięcie w twórczość dawnych kompozytorów, przynależnych do jednej jakiejś narodowości pozwala doszukać się już w ich utworach charakterystycznych cech stylu narodowego. To też dla współczesnej muzyki niektórych narodów (Francja, Hiszpania) twórczość ich dawnych kompozytorów stała się wzorem stylu narodowego, dzięki tej twórczości ich muzyka nowoczesna odnalazła swoje własne oblicze, swój własny język muzyczny.

Powstanie przed dziesięciu laty (18 grudnia 1926 r.) Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki w Warszawie byłoby naturalnym zjawiskiem na tle ogólnego zainteresowania muzyką dawną. Naturalnym, ale nie u nas, gdzie na ogół znajomość muzyki dawnej nie była, zresztą i do dziś dnia nie jest ani wielką, ani głęboką nawet wśród muzyków specjalistów. Po za kilkoma obiegowymi przeróbkami i transkrypcjami dzieł dawnych mistrzów, bogata literatura muzyki dawnej mało była u nas znana, a jeszcze rzadziej na koncertach wykonywana. Wykonanie utworów muzyki dawnej — jak wiadomo — nasuwa mnóstwo problemów interpretacyjno-stylistycznych i technicznych, nie istniały one dla wielu polskich wykonawców, albo też rozwiązywano je w sposób zbyt uproszczony. Utarło się nawet mniemanie, iż muzyka dawna dobra jest jedynie dla celów pedagogicznych, natomiast jako mało efektowna, mało popisowa nie nadaje się na estradę koncertową [1]).

O dawnej muzyce polskiej wiedzieliśmy z książek i artykułów, iż była bogata, ciekawa i wartościowa, ale utworów tych, za wyjątkiem kilku opublikowanych [2]) — nie znaliśmy. Jeśli zaś chodzi o twórczość instrumentalną i instrumentalno-wokalną dawnych polskich kompozytorów, to była dla szerszego ogółu zupełnie nieznaną.

---

[1]) Podobno jeden ze znakomitych polskich skrzypków mawiał, że skrzypcowe utwory muzyki dawnej dobre są dla skrzypków, którzy umieją grać tylko w trzech pozycjach...

[2]) Niestety, niektóre utwory zostały opublikowane z błędami.

W tych warunkach rozpoczęło swoją pracę przed dziesięciu laty Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki. Już sam fakt intensywnej i nieprzerywanej w ciągu 10-ciu lat pracy muzycznej świadczy dodatnio o tej instytucji, jak również świadczy o potrzebie u nas jej istnienia. W miarę swoich możliwości i umiejętności Stowarzyszenie M. D. M. szerzyło zamiłowanie do twórczości dawnych mistrzów tak wśród muzyków jak i miłośników muzyki, tak wśród dorosłych jak i młodzieży; ułatwiało poznanie tej twórczości; opublikowało szereg utworów kompozytorów dawnej muzyki polskiej; wydawało pismo muzyczne o charakterze naukowym.

154 audycje-koncerty w Warszawie, kilkanaście koncertów w miastach prowincjonalnych stanowią bilans cyfrowy dziesięcioletniej pracy koncertowej Stowarzyszenia M. D. M. Programy tych koncertów zawierały utwory solowe, zespołowe, orkiestrowe, chóralne, instrumentalne, wokalne, instrumentalno-wokalne różnych kompozytorów, z różnych epok, a wśród tych utworów mnóstwo takich, które po raz pierwszy zostały w Warszawie wykonane. Wykonywano tylko utwory oryginalne, bez żadnych przeróbek i dodatków. W wykonaniu tych wszystkich koncertów wzięło udział około dwustu polskich artystów muzyków, wśród nich przeważali muzycy młodszej generacji. Jeśli i nie zawsze poziom wykonania tych koncertów był pod każdym względem zadawalający, to jednak stwierdzić i podkreślić należy wyjątkowo rzetelny i poważny stosunek wszystkich wykonawców do niełatwego problemu interpretacji utworów dawnych mistrzów. Zdobyte zostały w tej dziedzinie już pewne doświadczenia. Bez przesady więc można dziś mówić o wzroście u nas popularności, znajomości i zamiłowania do muzyki dawnej, dzięki pracy Stowarzyszenia M. D. M.

Gdybyśmy jednak i zakwestionowali rezultaty pracy koncertowej Stowarzyszenia M. D. M., z powodu nieuchwytności i niesprawdzalności jej, to pozostałby nam inny dział pracy tego stowarzyszenia, nie budzący najmniejszych wątpliwości: dział wydawnictw dawnej muzyki polskiej.

Wydawnictwo dawnej muzyki polskiej, kierowane przez prof. dr. A. Chybińskiego, zasługiwałoby na specjalne, obszerne i fachowe omówienie. Tutaj podkreślę jedynie, iż wśród polskich wydawnictw muzycznych, jakie ukazały się w ciągu ostatniego dziesięciolecia, niewątpliwie najpoważniejszą pozycję stanowi

15 zeszytów pięknie i wzorowo wydanych utworów dawnych mistrzów polskich. Wydawnictwo to wymownie świadczy, „iż Polska brała udział od wieków średnich w rozwoju europejskiej kultury muzycznej". Wydane zostały utwory odznaczające się wybitną i trwałą wartością artystyczną, nie zaś wyłącznie historyczną. Wydawnictwo dawnej muzyki polskiej znalazło żywy oddźwięk w kraju i za granicą, oraz spotkało się z wielkim uznaniem autorytatywnych powag z zakresu muzyki dawnej, zaliczone zostało do wydawnictw wzorowych, łączy bowiem w sobie i ścisłość naukową i praktykę wykonawczą. Pochłonięci drobiazgami współczesnego życia muzycznego, nie wszyscy dobrze zdajemy sobie sprawę, jak bardzo zasłużył się wobec muzyki polskiej prof. dr. A. Chybiński, wydając pod egidą Stowarzyszenia M. D. M. 15 zeszytów dawnej muzyki polskiej [1]).

W rezultatach swojej działalności wydawniczej Stowarzyszenie M. D. M. ponadto posiada 5 roczników „Kwartalnika Muzycznego", wydawanego pod redakcją prof. dr. A. Chybińskiego i prof. K. Sikorskiego, oraz 2 zeszyty „Rocznika Muzykologicznego" pod redakcją prof. dr. A. Chybińskiego. Opublikowane zostały w tych czasopismach rozprawy, artykuły i sprawozdania z zakresu muzyki dawnej i współczesnej. Oba czasopisma chlubnie świadczą o poziomie polskiej muzykologii. Ktokolwiek u nas zechce dziś pracować naukowo na terenie muzyki, nie będzie mógł obejść się bez roczników „Kwartalnika Muzycznego" i „Rocznika Muzykologicznego". I tu znowuż podnieść należy zasługi prof. dr. A. Chybińskiego, niestrudzonego pracownika naukowego na niwie polskiej muzyki. Jego to bowiem energii, pracowitości i autorytetowi naukowemu zawdzięczać należy poziom, formę, a niejednokrotnie i treść obu czasopism, wydawanych pod egidą Stowarzyszenia M. D. M.

Praca Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki, wbrew mniemaniu niektórych jednostek, nie została w ciągu dziesięciolecia wyczerpana. Przed Stowarzyszeniem leżą odłogiem jeszcze wielkie tereny pięknej twórczości muzycznej wybitnych mistrzów epok minionych, twórczości wciąż jeszcze mało u nas znanej. Ponadto istnieje nadal zagadnienie podniesienia poziomu odtwór-

---

[1]) Właściwie można już mówić o 16-tu zeszytach, gdyż XVI zeszyt, zawierający Koncert instrument.-wok. J. Różyckiego już jest wysztychowany.

czości muzyki dawnej i ściśle z tym związane zagadnienie stylu, a raczej stylów muzyki dawnej.

Muzyka dawna nie jest tylko czymś zabytkowym, historycznym, mnóstwo utworów minionych epok nadal pozostają żywymi, aktualnymi i do pewnego stopnia współczesnymi. To też praca Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki, niezależnie od swojej nazwy, jest pogłębianiem i wzbogacaniem współczesnej kultury muzycznej. W ciągu swojego dziesięcioletniego istnienia Stowarzyszenie M. D. M. niewątpliwie pracowało rzetelnie i dla polskiej kultury muzycznej z pożytkiem.

Stefan Śledziński Lidzki

SZKOLNICTWO MUZYCZNE

Rozważania na ten temat można snuć w różnych kierunkach. Organizacja, programy, nasycenie sieci w terenie, zagadnienia pedagogiczne rozmaitych działów nauczania, poziom i przygotowanie pedagogiczne nauczycielstwa, nastawienie na nauczanie amatorów czy zawodowców, kalkulacja ilości uczniów w poszczególnych działach w związku z zapotrzebowaniem rynku pracy, — każde z tych zagadnień wymaga dziś jeszcze przemyślenia, każde stwarza podstawy do pasjonujących dyskusji. Jedno jest tylko pewne: sprawy skolnictwa muzycznego muszą być nareszcie ujęte w system, przeciwstawiający się dotychczasowej dowolności, żeby nie powiedzieć — anarchii.

Nawet w ramach długiego artykułu nie sposób dostatecznie wyczerpać całokształtu tego zagadnienia. Jeśli mimo to zdecydowałem się je poruszyć, to dlatego, że mam nadzieję spowodować na ten pierwszorzędny dla naszej kultury muzycznej temat dyskusję, której wyniki mogą być bardzo cenne. Mając dzięki pracy wizytatorskiej możność zapoznania się ze szkołami o różnych poziomach, pracującymi w warunkach najrozmaitszych, starać się będę o możliwie objektywne przedstawienie sprawy.

Zagadnienia organizacyjne. Szkoły artystyczne zostały wyjęte z ram ogólnej ustawy o ustroju szkolnictwa, a organizacja ich nastąpi w drodze osobnego rozporządzenia ministra W. R. i O. P. Prace nad tym rozporządzeniem dobiegają końca, po jego ogłoszeniu nastąpi czteroletni okres, przeznaczony na reorganizację istniejących szkół. Już dziś można zdać sobie sprawę, że usta-

lenie zasad organizacji szkół będzie miało pierwszorzędne znaczenie dla przyszłego rozwoju szkolnictwa. W dziale muzyki projekt przewiduje trzy typy szkół: konserwatorium, instytut i szkołę muzyczną. Konserwatorium jest typem szkoły wyższej, zorganizowanej „kompletnie" t. j. obejmującej wszystkie działy nauczania muzyki w zakresie twórczości, odtwórczości i pedagogiki, o szerokim programie i maximum wymagań także w dziale teorii i umuzykalnienia praktycznego (zespoły). Instytut jest traktowany jako szkoła, kształcąca przede wszystkim zawodowców wykonawców na poziomie średnim, w pewnym zakresie może przygotować do studiów na wyższym kursie konserwatorium. Szkoła muzyczna jest „najpłynniejszą" jednostką, zakres jej programu nie jest w projekcie rozporządzenia ściśle określony, zadaniem jej jest przede wszystkim kształcenie raczej „amatorów", choć może stanowić podbudowę dla studiów zawodowych. Jest rzeczą oczywistą, że możliwości finansowe i potrzeby rynku pracy spowodują znaczne ograniczenie liczby konserwatoriów, oraz że najpowszechniejszym typem będzie szkoła muzyczna. Do sprawy tej powrócę przy omawianiu sieci szkolnej.

W ciągu czteroletniego okresu organizacyjnego będą musiały zostać definitywnie ustalone ramowe *statuty i programy* dla wszystkich typów szkół, dostosowane do ich zadań i możliwości. Śmiało można powiedzieć, że dziś pod tym względem dzieją się rzeczy, których dalsze tolerowanie jest niedopuszczalne. Np. szkoła o *trzech* dosłownie nauczycielach przedstawia, jako obowiązujący program program konserwatorium warszawskiego (wszystkich klas), albo zaznacza, że lekcje odbywają się według tego programu. Jest to dowód (autentyczny) bezkrytycyzmu i nieuświadomienia sobie celu istnienia szkoły i jej możliwości organizacyjnych i programowych. Z drugiej strony miałem sposobność przysłuchiwania się egzaminom dyplomowym we wszystkich niemal konserwatoriach polskich i zaobserwować zupełną rozbieżność wymagań, sposobu egzaminowania, a nawet typów świadectw. Tymczasem dokument, jakim jest dyplom konserwatorium daje posiadaczowi szereg uprawnień i musi reprezentować przynajmniej w przybliżeniu pewien jednolity poziom osiągniętego wykształcenia.

Zagadnienie *rozmieszczenia szkół* w terenie jest jednym z najważniejszych zagadnień polityki szkolnej. W zakresie szkolnic-

twa muzycznego wystarczy spojrzeć na statystykę terytorialnego rozmieszczenia szkół, aby się przekonać o specjalnie palącej potrzebie reformy. Obok miast, posiadających ilość szkół, znacznie przekraczającą ich potrzeby, istnieją województwa, pozbawione zupełnie szkół muzycznych! Tutaj należy stanowczo zerwać z dotychczasowym liberalizmem w udzielaniu zezwoleń na zakładanie nowych szkół muzycznych i traktować odmiennie powstawanie szkół w miejscowościach nasyconych pod tym względem, niż w okolicach, pozbawionych szkół. Zbyt wielka ilość szkół powoduje ich pauperyzację z powodu niedostatecznej frekwencji, a co za tym idzie — poderwanie możliwości organizacyjnych szkoły i różne „chwyty" w rodzaju zbiorowych lekcyj fortepianu. To samo dotyczy szkół, mianujących się konserwatoriami, zgrupowanych po kilka w małych miastach.

Zagadnienia *pedagogiki muzycznej* są u nas też w zaniedbaniu. Olbrzymia większość nauczycielstwa nie interesuje się nowymi zdobyczami na tym polu, nie uświadamia sobie wogóle potrzeby pracy nad metodą nauczania, a przeważnie nie ma też elementarnych wiadomości nawet z pedagogiki ogólnej. Nauczanie niestety odbywa się przeważnie w ten sposób, że mistrz powtarza bezkrytycznie z uczniem wykuwanie tego samego materiału, który przed laty przerabiał u swego nauczyciela. Jednostki poszukujące nowych pozycyj dla repertuaru szkolnego, zastanawiające się nad kwestiami programu i metody, należą do chlubnych nieraz, lecz zbyt nielicznych wyjątków. Wzbudzenie tych zainteresowań, metodyczne i pedagogiczne doszkolenie nauczycielstwa jest jednym z zagadnień, których rozwiązanie nie da się dłużej odkładać.

Nastawienie szkolnictwa na *zawodowość czy amatorstwo* uczniów jest też zagadnieniem, które nasuwa liczne wątpliwości. Jest kwestią otwartą, czy czynnik ten ma się odbić na programie i metodach nauczania, a jeśli tak, to w jakim stopniu. Należy tu odróżnić wyraźnie dwa momenty: dobór programu i metod w obydwu wypadkach, oraz „solidność" wykonania, wobec często spotykanego stanowiska, że nauczanie amatora może być powierzone siłom słabszym, gorzej przygotowanym. Zwłaszcza w początkowym okresie nauczania dobór sił nauczycielskich przedstawia się jak najgorzej, wypaczając nieraz drogę życiową jednostek prawdziwie utalentowanych. Zdaniem mojem różnica w nauczaniu przyszłego amatora czy zawodowca winna leżeć jedynie w doborze metody i programu i to już w końcowym, wyższym

okresie nauki, gdyż w początkach nigdy nie można się dostatecznie zorientować, czy rozpoczynające naukę dziecko rozwinie się pod względem talentu muzycznego w sposób, umożliwiający mu karierę zawodową.

Wreszcie pojemność rynku pracy będzie musiała dyktować konieczność położenia większego nacisku na niektóre, dziś zaniedbane działy. Najgorzej pod tym względem przedstawia się sprawa organistów. Szkoły, pracujące w tym kierunku będą musiały być otoczone specjalną opieką, gdyż znikoma tylko część stanowisk organistowskich jest obsadzona przez należycie wyszkolonych muzyków. Stopniowy rozwój muzyki symfonicznej w Polsce już dziś stwarza nowe zapotrzebowanie na wiolenczelistów, kontrabasistów, „dętystów". Kierownictwa szkół będą musiały liczyć się z tymi potrzebami przy otwieraniu klas i ustalaniu etatów uczniowskich w poszczególnych klasach.

Przedstawiając ten katalog kwestyj, dotyczących naszego szkolnictwa muzycznego nie wyczerpuję bynajmniej tematu. Starałem się zagaić dyskusję, której wyniki będą jak sądzę ciekawe dla ogółu czytelników „Muzyki Polskiej".

Jarosław Iwaszkiewicz

O BALLADZIE F-MOLL CHOPINA

Już pisząc przed paru laty o „Barcarolli" Chopina pozwoliłem sobie na uwagę, że wszelkie pisanie o dziele sztuki muzycznej jest rzeczą napozór straconą i że żadne słowa nie mogą stworzyć odpowiednika do dziania się muzycznego. Mimo wszystko jednak każdy miłośnik wielkiej muzyki odczuwa potrzebę mówienia o swojej umiłowanej sztuce i, starając się objektywizować swoje indywidualne odczuwania, stwarzać coś w rodzaju filozofii muzyki. Filozofia muzyki? Dzisiejsze dążności analityczne nie sprzyjają żadnej syntezie w tym kierunku. Muzykologia nasza (i europejska oczywiście) raczej zdąża całkowicie w kierunku innym, w kierunku stworzenia *fizjologii* muzyki. Nieubłaganie fizjologiczne są nasze ostatnie prace o Chopinie. Myślę tu o znakomitym dziele Bronarskiego, oraz jeszcze bardziej o pracach pani Wójcik-Keuprulian, piekielnie logicznych, suchych i konsekwentnych. Dają one nam wszystko o Chopinie, prócz

Chopina samego. Sprawa jest oczywista, gdyż Chopina samego może nam dać tylko muzyka.

Pominąwszy te uwagi, powtarzam: pisarza, który naprawdę kocha muzykę zawsze będzie tentowało mówienie o muzyce. Nawet wtedy, kiedy będzie sobie zdawał sprawę, że jest to mówienie nie o muzyce, ale o sobie samym.

Szkic mój o „Barcarolli" Chopina, opublikowany przez paru laty był mi jednak dowodem, że zastanawianie się nad istotą zjawiska muzycznego, aczkolwiek nigdy nie da i dać nie może ostatecznego jakiegoś rezultatu, może być połączone z pewnego rodzaju pożytkiem.

Zachęciło to mnie do poświęcenia paru uwag innemu z kolei dziełu Fryderyka Chopina — równie jak „Barcarolla" zajmującemu jedno ze szczytowych miejsc w jego twórczości, a mianowicie czwartej Balladzie f-moll.

Wielokrotnie zastanawiałem się nad tym, dlaczego czterem poematom swoim — pokrewnym zresztą takim dziełom jak „Barcarolla" czy „Fantazja" f-moll — Chopin nadał tytuł Ballad? Tytuł ten wprowadza bowiem jakieś szczególnie niepokojące u Chopina rozróżnienie pomiędzy muzyką liryczną a opisową. Ballady — to jakby jakieś programowe poematy, nęcące zawsze grafików, literatów i komentatorów, całe zastępy *amuzyków* do podkładania pod te dzieła pozamuzycznych znaczeń. Przecie słyszeliśmy niejednokrotnie, iż Ballady Chopina są „ilustracjami" Ballad Mickiewicza. W Balladzie g-moll kazano nam widzieć „Dudarza", a w Balladzie As-dur „Świteziankę". Jak gdyby Chopin rzeczywiście nie miał nic lepszego do roboty, jak ilustrować współczesnych mu poetów.

A jednak nadanie tego tytułu kilku dziełom, charakter zresztą tych dzieł, świadomie aliryczny, — przeciwstawmy je choćby takiemu Nokturnowi cis-moll, któremu też nieobcy jest ton balladowy — świadczy niechybnie o tym, że w świadomości Chopina istniało jakieś rozróżnienie pomiędzy eposem a liryką muzyczną. Aczkolwiek dobrze wiedział, że są to tylko „akordy, pasaże i modulacje", widział poza nimi jakąś treść muzyczną, od tych akordów, pasażów i modulacyj zależną — a jednak rzeczywiście istniejącą i dotykalną.

Tym bardziej uderza nas to u Chopina, którego przywykliśmy uważać za najbardziej boskiego igrcę, bawiącego się tonami. Szymanowski w swojej książce o Chopinie zestawia go pod tym

względem z Mozartem, jako dwóch kompozytorów, którzy najmniej mają w sobie pierwiastków, jak mówi Strawiński, „ekstramuzykalnych".

Jednak właśnie Ballady Chopina świadczą o tym, że pobożne życzenie Strawińskiego wyprania muzyki ze wszystkich pozamuzykalnych elementów jest zupełnie niemożliwe, co zresztą autor „Święta Wiosny" chyba sam na sobie najlepiej doświadczył.

Elementy pozamuzyczne, poetyczne czy literackie, sprzęgają się w czwartej Balladzie z elementami muzycznymi tak ściśle i zlewają w obraz tak jednolity i tak doskonały, że chyba najzapamiętalszy wróg muzyki opisowej i naodwrót wróg liryzmu i „obnażania duszy", nie znajdą żadnego słabego punktu w tym arcydziele.

Pisałem kiedyś: czwarta ballada ze swoimi skałami, pieśniami bardów nuconymi półgłosem, i niewytłumaczalnymi nagromadzeniami akordów jest pejzażem zrozpaczonej i niedostępnej duszy, której wnętrze przypomina kratery księżyca.

Tak właśnie, skały i akordy, barwy i modulacje, pieśni i pauzy tworzą ten pejzaż przypominający obrazy Claude Lorraine'a zastygłe w samotniczej i zimnej barwie niebieskawej i lodowej.

Od samego początku w balladzie tej opanowuje nas nastrój samotniczego monologu, któremu towarzyszą jakieś echolalie, niby odbicie westchnień o skały opuszczone, czy też odzewy dalekiej fali morskiej, kołyszącej się, właśnie jak u Lorraine'a, na dalekim horyzoncie. Jeżeli przypatrzymy się starannie ustępowi rozpoczynającemu opowiadania ballady — ujrzymy, że rzeczywiście skonstruowany jest w formie jakichś uciekających warstwic, gdzie prosty temat odbija się i zmniejsza, zanika i zamilka jak echo. Cały ten ustęp skonstruowany na dominancie, a brzmiący w samej rzeczy jak C-dur przenika nas zimnym chłodem zapomnianego rysunku. Gdy przychodzi nucony, nierówny rytmicznie i porozkładany kawałkami, jak przejrzysta farba temat główny, mimo wszystko brzmi on jak odnalezienie jakiejś istoty rzeczy, jakiejś prawdy żałosnej ale uchwytnej.

Idylliczny a smętny ten temat główny, zajmujący ze trzydzieści taktów następujących po preludium, stanowi zasadniczy zrąb ballady, jego istotną treść. *Mezza voce* powiada o nim Chopin. Może nie Chopin, lecz jego wydawca — bo teraz przecie nie wiadomo, co we wskazówkach pochodzi od Chopina, a co od jego komentatorów którzy są liczniejsi od komentatorów Dantego

i równie jak oni kapryśni. Tym razem jeżeli ten napis położył wydawca, to chyba dlatego, że Chopin o tym zapomniał. To *mezza voce* jest napewno prawdziwe, leżące w intencjach ballady.

Temat ten, owo *mezza voce* — (pierwsze pięć, jak Leichtentritt chce, pierwsze cztery takty) — obraca się w niewielkiej przestrzeni pięciu obok siebie stojących nut (b — f). Efekt tej prostej melodyjki, bezsilnie obracającej się dokoła, jakby rzeczywiście nuconej przez zmęczone usta, jest tajemniczy i żałosny. Powraca ten sam frazes o kwintę wyżej, potym powtarza się inaczej, fragmentarycznie, jakby ktoś próbował wydobyć pełny ton z połamanej trzcinowej, pięcionutowej fletni. Ton zawodzi, nie brzmi, powraca próbami coraz smutniejszymi — powracając stanowi opowiadanie, zawiera opowieść wiecznych prób artysty, aby wyrazić jakąś treść pozamaterialną, które to próby zawsze się rozbijają o materialność kształtu, w jaki dzieło sztuki musi się zamknąć.

Bezsilnemu temu i przejmującemu tematowi, który mimo pozorną nieruchomość ma jakąś dynamikę wewnętrzną, przeciwstawia się epizod Ges-dur, gęsty, pełny i zabarwiony czarną mocą. Jak odpowiedź odwiecznego istnienia na próby artysty wydarcia części wiedzy bytowi. Jakby ułamek jakiejś „odwiecznej pieśni" — bez pretensjonalnych po temu tytułów, — rozbrzmiewa tu przez chwilę i przejmuje nas dreszczem. I znowu pytająca piosenka artysty powraca po tym epizodzie pozornie spokojnym. Powraca niezmiennie monotonna, tylko osnuta coraz natarczywszą, coraz niespokojniejszą figuracją, która wreszcie zalewa wszystko swoją niespokojną wodą, pasażem septymowym, brzmiącym jak igraszka Ravela.

Niepewne akcenty pobocznego tematu — które nagwałt chce poprawiać Leichtentritt, tak jakby Chopin sam nie wiedział, czego chce i jaki chce efekt wywołać — nie uspakajają nas. Jest to śpiew, ale w dalszym ciągu bezsilny. Toteż fale jakiejś niebiańskiej zabawy, tony igrające, przejrzyste, ale jak gdyby nieokreślone (ciągła zmiana tonacji) zalewają te śpiewy. Dzieją się tutaj ważniejsze, ponadindywidualne rzeczy. Repryza piosenki zasadniczej skomplikowana wariacjami i robotą kontrapunktyczną nie trwa długo. Następuje wybuch sił elementarnych, które głuszą wszelkie sentymentalne śpiewy. Elementy piętrzą się i krzyżują, jak fale morskie na starych obrazach. Pejzaż mrocz-

nieje, walka przestaje być tańcem układów elementarnych i dzieją się rzeczy głębokie i ważne.

Tutaj, poczynając od taktu dwóchsetnego, odbywa się jeden z najbardziej przejmujących epizodów, jakie istnieją w literaturze fortepianowej. Akordy w szybkim postępie, *stretto*, wznoszą się ku górze, wzmagają na sile i na brzmieniu. Tonalnie — aczkolwiek dadzą się określić — jednak działają nieokreślenie i elementarnie. Ta góra dźwięków zapada się nagle na dominancie C — i na tejże samej dominancie rozlega się temat, pięć akordów pianissimo o niebywałym efekcie.

Te pięć akordów — niby niebieski ostry promień spadający zza woalu chmur — stanowią rdzeń Ballady. Podszewka jej metafizyczna obnaża się tu nagle i dotykalnie, przenika nas strachem i tęsknotą. Wychodzą one daleko poza muzykę — jest to jedno z największych objawień w sztuce.

Ciekawym szczegółem jest to, iż przypominają one temat Erdy u Wagnera i jej zjawienie się z głębiny bytu. Bardziej jeszcze od epizodu Ges-dur stanowią one jakiś muzyczny „Urelement", który się wkrada tu, przedzierając roztęczone blaski materialnych pasaży. Wiatr wiejący pomiędzy skalnymi szczelinami układa czasem takie akordy. A może pomiędzy ich brzmieniem zachodzą takie same proporcje, jak pomiędzy przestrzeniami międzyplanetarnymi?

To, co przychodzi potem, jest zwycięstwem ziemskiego elementu. Oczywiście ponadmuzyczne nie może trwać długo, nie może zajmować miejsca przeznaczonego na dzianie się czysto muzyczne. To też następuje ono i w szybkich, zmieniających się, barwnych płaszczyznach prowadzi Balladę do muzykalnego, potężnego końca. Tak poeta, dotknąwszy objawienia niebieskiego powraca do obrazu ziemskiej kochanki, która jest dla niego symbolem wieczności. *Divina Ballatta* zakończona.

Jak wspomniałem, mówi się o Balladach Mickiewicza w związku z utworami Chopina. Dla mnie jego Ballady — mimo to, iż Chopin uważał Słowackiego za miernego poetę i nigdy się nim nie interesował — i to muzyczne przenikanie w sfery napozór dla artysty zakazane, a stanowiące właściwą domenę, „drugą ojczyznę" sztuki, przypomina mi zawsze autora „Samuela Zborowskiego". Walkirie i Amfitryty, monologi w zaświatach, wagneryzm *avant la lettre* Słowackiego, czyż nie jest tą samą romantyczną fugą, tym samym pędem do przedarcia zasłon, któ-

re nas zewsząd otaczają?*) Duchy Chopina i Słowackiego minęły się na ziemi, aby tym pewniej zrozumieć się i przeniknąć się w zaświatach.

31 listopada 1936

Tadeusz Czudowski

KRĄG NIEPOROZUMIEŃ

W Nr. 4 „Muzyki Polskiej" ukazał się artykuł p. St. Wiechowicza p. t. „Sprawy ważne". Tytuł ten nie jest, sądzę, tylko zręcznym chwytem, mającym zatrzymać uwagę czytelnika. Jest on niewątpliwie istotnym określeniem poruszonego zagadnienia, mianowicie — sprawy śpiewactwa polskiego.

Można się godzić czy nie godzić z poglądami osobistymi p. Wiechowicza na te czy inne drobniejsze kwestie, lecz przyznać trzeba, że zagadnienie ujął on od strony jak najbardziej właściwej, że z niemałą odwagą podjął walkę o rzeczy, które w jego rozumieniu — i w istocie swojej — dla naszej kultury muzycznej są naprawdę ważne.

Nie dziwi mnie wcale ton gorącego przejęcia się i zaniepokojenia, w jakim artykuł jest naogół utrzymany. Wydaje mi się bowiem, że mówić czy pisać o sprawie śpiewaczej nie da się po prostu inaczej, tak jak nie da się spokojnie dotykać tego, co boli, niepokoi, drażni.

Aby nie powtarzać rzeczy aż nazbyt jasno wyłożonych przez p. Wiechowicza, aby nie wszczynać z nim utarczek o drobiazgi, w grucie mało istotne, postaram się z innej nieco strony sprawę naszego śpiewactwa oświetlić.

Ktokolwiek obserwuje u nas życie chóralne, tego niewątpliwie uderzy jeden symptomatyczny objaw, mianowicie — znikomy

*) W tym sensie czwarta ballada może być uważana za „ilustrację" do któregoś z ułamkowych dramatów Słowackiego, lub jeszcze lepiej za portret duchowy Słowackiego w tej właśnie epoce, kiedy Ballada powstała. Jest jednocześnie — jak Słowacki — wyrazem pewnego dążenia tamtej przepięknej epoki do wyjścia poza życie, nie opuszczając gruntu prawdziwej sztuki. Obaj nasi wielcy artyści byli największymi romantykami i największymi artystami tych czasów.

procent wśród mas śpiewaczych inteligencji. Zjazdy, jak i wszelkie zbiorowe występy chórów na zewnątrz, gdziekolwiekby je organizowano: w Katowicach, Poznaniu, Toruniu, w Łodzi czy Warszawie, utwierdzają w przekonaniu nawet postronnego obserwatora, że masę śpiewaczą stanowią u nas prawie wyłącznie niższe warstwy społeczne.

Potwierdził to w całej pełni zjazd czerwcowy, który, jak wiadomo, zgromadził w Warszawie śpiewactwo nie tylko z całej Polski, lecz i z ważniejszych centrów naszego wychodztwa z Ameryką włącznie. Przekonaliśmy się znów naocznie, że dla pieśni pracuje, że dla niej się jednoczy, że w niej swój entuzjazm jak i swoją siłę zbiorową manifestuje w pierwszym rzędzie prosty mieszczanin, rzemieślnik, robotnik czy nawet chłop z roli.

Jakkolwiek daleki jestem od idealizowania życia śpiewaczego gdzieindziej, nie sądzę jednak, aby np. w Szwajcarii lub Czechach, nie mówiąc już o Łotwie czy Estonii, objaw ten występował z taką ostrością jak u nas. Niewątpliwie wszędzie ruch śpiewaczy wciąga w swoją orbitę przede wszystkim tak zw. szerokie warstwy społeczne, boć organizacje chóralne w tej postaci, w jakiej dzisiaj istnieją, stanowią jedną z najbardziej demokratycznych form współżycia muzycznego mas. Właściwie jednak pojęty demokratyzm nie tylko nie przeszkadza, lecz owszem sprzyja jednoczeniu się pod sztandarem śpiewaczym wszystkich niemal warstw społecznych. Inteligencji z natury rzeczy przypada tu rola jeśli nie dominująca, to w każdym bądź razie wydatna.

U nas, powtarzam, jest inaczej, bo zgoła inne, jakkolwiek typowo polskie oblicze posiada nasz rodzimy demokratyzm.

Przeciętny inteligent polski, aby nie mieszać się z „szarym tłumem" śpiewaczym, aby przez to nie narażać na szwank swojej godności osobistej (uchowaj, Boże!), gotów jest przemóc w sobie wszelką chęć śpiewania zespołowego (chęć ta niekiedy staje się nawet potrzebą), gotów jest nie wiedzieć po prostu o wartości artystycznej pracy śpiewaczej, o potrzebie, o racji społecznej zrzeszania się chóralnego. Dziwne to, zaiste, i osobliwie pojęte odosobnienie! Jest rzeczą nie do wiary, aby wśród niezliczonych tysięcy urzędników, nauczycieli i ludzi innych zawodów sprawy śpiewacze znajdowały oddźwięk tak słaby i tak nikłe poparcie.

Objaw ten sam przez się jest jednym z wielu nieporozumień, które gęstą chmurą otaczają nasze śpiewactwo. Możnaby go nawet przeboleć, gdyby nie skutki, jakie za sobą pociąga.

Czynnikiem kardynalnym, który, niezależnie od warunków ściśle muzycznych, zgóry zakreśla chórowi granice jego rozwoju artystycznego, jest środowisko, z jakiego chór powstaje. Teoretycznie rzecz biorąc, powiemy bez wahań, że zespół np. muzykalnych akademików ma znacznie szersze granice możliwości i rozwoju, niż zespół robotników o tej samej muzykalności. Słuszności tego zdania w niczym, sądzę, nie naruszają fakty (u nas zresztą powszechnie obserwowane), stwierdzające żywotność i większą wydajność chórów właśnie „proletariackich", a z drugiej strony niemoc zespołów „inteligenckich". (Nieliczne wyjątki nie mogą tu, oczywiście, wchodzić w rachubę). Bo zważyć trzeba, że muzykalność chóru, jego wartości głosowe i sprawność techniczna — to zaledwie jedna strona jego walorów, stronę drugą stanowi poziom kultury duchowej zespołu. Jeśli jednego z tych dwuch czynników brak, jeśli poziom muzyczny nie równoważy się z poziomem ogólnej kultury chóru, wówczas trudno jest mówić o nim, jako o instrumencie pełnowartościowym. (Spoistość organizacyjna, zdyscyplinowanie, słowem, społeczne wartości chóru, to sprawa znów inna).

Odrzucając tu jakiekolwiek bądź doktrynerstwo, stwierdzić można z całą stanowczością, że nasz ruch śpiewaczy, ogarniający w przeważającej większości dolną warstwę społeczną, pozbawiony jest koniecznej równowagi kulturalnej. Przy takim stanie rzeczy poziom artystyczny chórów, a co ściśle się z tym wiąże, ich możliwości repertuarowe, mają, powtarzam, granice dość wąsko zakreślone. Granic tych, mimo wytężonej, rzetelnej pracy mas śpiewaczych, mimo ofiarności i oddania muzyków, nimi kierujących, przekroczyć ani rozszerzyć zbytnio się nie da. Dzisiaj więc, kiedy stajemy wobec faktu zdecydowanego odosobnienia ogółu inteligencji wobec ruchu śpiewaczego, musimy jasno zdać sobie sprawę, że podjęcie pracy nad podnoszeniem poziomu ogólnej kultury mas śpiewaczych, traktowanej zresztą zupełnie równorzędnie z ich muzycznym kształceniem, staje się naglącą potrzebą. Do pracy tej powołany jest w pierwszym rzędzie społecznik-oświatowiec. Zanim on przyjdzie, zanim zrozumie potrzebę swojej tutaj interwencji,

podjąć ją musi samo śpiewactwo w osobach swoich przewodników.

Wszelkie utyskiwania na repertuar naszych chórów o tyle, sądzę, mają rację, o ile skierowane są przeciw krzewieniu lichoty muzycznej, owoców dyletantyzmu, grafomanii. — Dlaczego nie śpiewa się u nas dzieł wielkich klasyków, czołowych pieśniarzy romantyzmu, dlaczego pomija się prawie całkowicie w pracy chórów twórczość nowoczesną, dlaczego wreszcie „młóci się" wkoło ubogi repertuar polski? — Zapewne nie z winy muzyków, pracujących z chórami. Ci radziby sami odpocząć od popularnej piosenki (może nawet od ludowości?!) i zaczerpnąć innego, bardziej artystycznie nasyconego powietrza. Uczciwy jednak stosunek do kompozycji, dawanej chórowi, uczciwość wreszcie wobec samego chóru nie pozwala dzisiaj dyrygentowi na zaspokajanie własnych jego pragnień i dążeń artystycznych. (Czy refleksje, jakie w związku z tym snuje p. Wiechowicz, są słuszne? Czy zawsze repertuar jest wyrazem smaku i możliwości dyrygenta?)

Jestem przy tym głęboko przekonany, że w wielu wypadkach przeszkodę, która wyrasta między chórem a kompozycją stanowi nie tyle jej trudność techniczna, ile ukryta w niej treść wewnętrzna. Przytoczę chociażby taki fakt: oto chór osiąga sprawność wykonawczą w stopniu stosunkowo wysokim, z Bachem naprzykład uporać się może nawet wokalnie, mimo to jednak bachowskiej muzyki nie potrafi oddać należycie. Przyczyna jasna — chór nie ma dostatecznych warunków, aby z muzyką tego gatunku móc zespolić się duchowo, móc dostroić się do jej wewnętrznego kamertonu. Pośredniczenie dyrygenta nawet kompetentnego tutaj nie wystarcza. Poco zresztą sięgać tak wysoko? Wydobycie właściwego wyrazu z kompozycji zupełnie prostej jest kwestią wytężonej, mozolnej pracy.

Nieliczenie się z poziomem ogólnej kultury chóru, jako jednym z zasadniczych czynników jego możliwości odtwórczych, pociąga za sobą skutki zawsze dość opłakane. Przykładów przytaczać tu nie będę, jakokolwiek ich nie brak. Snobowanie się naprzykład „wykwintnym" repertuarem, zwłaszcza nowoczesnym, wmawianie w siebie i w innych, że tędy droga do kształcenia artystycznego mas śpiewaczych, uważam osobiście za objaw zdecydowanie szkodliwy. Droga prowadzi stanowczo nie tędy.

W zadziwiającej zgodzie z obojętnością i odosobnieniem inteligencji wobec ruchu śpiewaczego idzie obojętność i rezerwa przeważającej większości muzyków polskich. Sprawę tę, mimo, iż została obszernie przez p. Wiechowicza omówiona, podejmuję znów, jako jedno z zasadniczych, najbardziej może przykrych, krzywdzących śpiewactwo nieporozumień.

Opinia muzyczna nie chce po prostu uznać ruchu śpiewaczego jako integralnego składnika ogólnego ruchu muzycznego kraju. Dlaczego? — Oto, sądzę, dopatruje się w nim cech raczej p a u p e r y z a c j i niż d e m o k r a t y z a c j i m u z y k i, a wobec tego bez skrupułów wyznacza mu rolę dosłownie taką samą, jak działalności strażackich orkiestr dętych.

Zapewne, ruch śpiewaczy nie jest u nas ruchem powszechnym w tym stopniu, jak naprzykład w Szwajcarii (mówiłem o tym wyżej), zapewne, możnaby się dopatrywać w nim braków dotąd niewypełnionych — lecz nawet w obecnym stanie rzeczy jego zasięg, jeśli idzie o masę ludzką, jego siła, z jaką przenika do życia, stanowią atuty zbyt wielkie, aby można je ignorować.

Tutaj pozwolę sobie na małą dygresję.

Przeglądając świeży numer „*Wiadomości Literackich*“ (z dn. 29.XI.) rzuciłem okiem na felieton p. St. Zahorskiej p. t. „*Rozbój filmowy*“. Tytuł, ani kryjąca się pod nim treść nie obiecywały nic szczególnie ciekawego. Myliłem się jednak, bo oto już pierwsze zdania felietonu zatrzymały moją uwagę.

Przeczytałem tam, co następuje (skróty i podkreślenia moje): „*Wyniosła obojętność, z jaką Polska Akademia Literatury i wszelkie inne „władze“ i organy literackie odnoszą się do sprawy filmowych przeróbek dzieł literackich, jest oczywiście całkowicie uzasadniona i wytłumaczona z punktu widzenia — że tak powiem — prestiżowego. Nie należy się pospolitować jakimkolwiek kontaktem z polskim ekranem... Kwestia jednakże, czy ta szlachetna i wyniosła duma jest t a k t y c z n i e i p r a k t y c z n i e słuszna. Czy polska literatura może bez namysłu odrzucać pomoc, jaką w dziedzinie popularyzacji mógłby jej oddać film?... Gdyby czytelnictwo polskie stało na wysokim poziomie..., gdyby literatura sama o własnych siłach docierała wszędzie tam, dokąd dociera film — wówczas uśmiech wyższości na ustach przedstawicieli literatury byłby ostatecznie zrozumiały...*“

Zdumiewająca analogia sytuacyj! Możnaby po prostu użyć tych samych słów i zwrotów pod adresem muzyków i zapytać

ich naprzykład: czy muzyka polska może bez namysłu odrzucać pomoc, jaką w dziedzinie jej upowszechnienia zdołałaby okazać 100-tysięczna, zorganizowana rzesza śpiewacza? A dalej — czy ogólny ruch muzyczny jest u nas dzisiaj już dostatecznie nasilony? Czy muzyka żywa (nie zmechanizowana) sama, o własnych siłach dociera wszędzie tam, dokąd dociera żywa pieśń chóralna? Czy wobec tego nie należałoby dokonać rewizji stanowiska parnasu muzycznego wobec ruchu śpiewaczego, stanowiska, pogrążającego dotąd w odmęcie nieporozumień sprawę, godną zdawałoby się najenergiczniejszego poparcia, troski, opieki?

Wykładnikiem poglądów na sprawy z muzyką związane, odbiciem stosunków wewnętrzno-muzycznych jest krytyka prasowa. Ona odzwierciedla tak pojętą rzeczywistość muzyczną niewątpliwie najwyraźniej.

Jeśli idzie o sprawy śpiewacze, rzeczywistość ta odbija się tutaj w formie najbardziej może wiernej, bo szczerej, otwartej. Względy kurtuazji wobec wykonawców, względy, które często przecież mącić mogą szczerość sądu, siłą rzeczy ustają. Krytyk muzyczny ma bowiem przed sobą nie jednostkę, zawsze ambitną i czułą na punkcie swej wartości, lecz większą zbiorowość, mniej z natury rzeczy wrażliwą na słowa nagany czy pochwały, zbiorowość przy tym „szarą", „pospolitą".

Z uproszczeń, jakie stąd wynikają, korzysta pewna część sprawozdawców w całej pełni, dając, powtarzam, wyraz swemu rzeczywistemu stosunkowi do przejawów życia chóralnego i rzeczywistym zapatrywaniom na jego walory.

Oto przed kilkoma laty pewien krytyk warszawski w recenzji z występu kilkunastu chórów pisze ze zdumiewającą szczerością: *„...około 700 wykonawców, przewalających się (!) z jednej strony estrady na drugą, szerzyło zamieszanie..."*, albo — *„...wykonawcy usunąć się nie dadzą, to trudno..."* — Trudno, zaiste, dać wiarę, aby w tej formie można było pisać w ogóle. Jest to zapewne przykład dość jaskrawy, lecz, niestety, nie odosobniony. Ton bezceremonialności w stosunku do zespołów i ich bezimiennych członków, ton lekceważenia, wyniosłości, w najlepszym razie dobrotliwej wyrozumiałości — wszystko to razem wkłada się między wiersze krótkiej zazwyczaj, lecz mocnej w wyrazie recenzji. Sądy wypowiadane są zwięźle, stanowczo, dobitnie. Stwierdza się naprzykład: — *„pod względem artystycznym kon-*

cert ten, (występ chórów) *...robił raczej wrażenie wyprawy z motyką na słońce".* Całkiem po prostu! Nie idzie mi tu bynajmniej o merytoryczną stronę ocen, tę pozostawić należy wyłącznie kompetencji i rzetelności krytyka, lecz idzie mi o formę niewłaściwą, nonszolancko-wyniosłą, przykrą.

I oto nowe nieporozumienie: prasa muzyczna, na której pomoc śpiewactwo mogłoby liczyć, prasa ta wyraźnie mu szkodzi, bo — 1° osłabia jego siły, wywołując gorycz, zniechęcenie, 2° depopularyzuje je w społeczeństwie.

W czyjej to leży intencji?

Opinii tej wprawdzie przeciwstawia się inna spokojna, rozważna, nacechowana życzliwością i zrozumieniem, są bowiem krytycy, u których śpiewactwo znajduje poparcie i kredyt moralny. Czyj głos tu dominuje, czyja opinia przeważa trudno jest jednak wiedzieć.

Nieporozumienia, które na kształt łańcucha przyczyn i skutków otaczają sprawy śpiewacze, najdotkliwiej, bo niejako na własnej skórze, odczuwa muzyk pracujący z chórami. Niezależnie od powikłań, konfliktów i przeróżnych trudności, jakie stąd wynikają, a w jakie siłą rzeczy zostaje wciągnięty, walczyć on musi z przeciwnościami innej natury.

Oto ma obok siebie liczne grono „dyrygentów" chórów, ludzi najrozmaitszych zawodów, uprawiających z amatorstwa (jakkolwiek niekiedy znów zawodowo!) ten pozornie lekki, łatwy fach. Nie idzie mi tu o mówienie przykrości pod adresem tych, którzy skądinąd w najlepszej wierze, w miarę swoich sił wspierają śpiewactwo polskie (cóżby się stało gdyby od chórów odeszli, ktoby zajął ich miejsce?) — lecz idzie mi tu głównie o podkreślenie faktu, że praca fachowa upływa w atmosferze przenikniętej do gruntu dyletantyzmem. Pociąga to za sobą przykre skutki, bo oto muzyk odporny sam w tych warunkach nasiąka dyletantyzmem, traci dobry smak w „sztukach" i „efektach" (straszna to rzecz) gubi siebie i sztukę (przykłady zbędne). Z drugiej zaś strony jego pozycja jako muzyka właśnie w oczach samych muzyków i społeczeństwa pozbawiona jest mocniejszych podstaw. Powiedzmy po prostu — pozycja ta jest wręcz chwiejna, bo zawód który obok niego wykonywa (z powodzeniem!) nie muzyk, nie budzi zaufania, nie jest brany na serio.

Zresztą granice między fachowością a dyletantyzmem, we wszelkich innych dziedzinach muzycznej odtwórczości zawsze widoczne i przy tym pilnie strzeżone, tutaj zacierają się prawie całkowicie. Pracę muzyka i pracę amatora rozpatruje się z reguły na jednej płaszczyźnie. Ocenia się ją zresztą dość znów osobliwie, bo często pod kątem nie tyle wartości istotnych, ile czysto zewnętrznych wartości chórów.

Nie zamierzam jednak sprawy tej rozbijać na szczegóły i szczególiki. Jasnym się staje, że sytuacja muzyka, który podjął ciężką pracę w chórach, nie jest do pozazdroszczenia, że najwyraźniej stanowi jeszcze jedno ogniwo w łańcuchu nieporozumień, o których tu mowa.

Życie śpiewacze wzięte jako całość, wydaje się być bardziej pogodne, niż fakty i zjawiska z niego wyjęte. Ktokolwiek bliżej z nim się styka stwierdzi niewątpliwie, że życie to, nie bacząc na kręte, kamieniste łożysko, w jakim dziś płynie, nie słabnie — przeciwnie nabiera mocy. Ma się niezachwianą pewność, że prędzej czy później śpiewactwo samo zdoła łożysko swoje pogłębić, wyrównać i umocnić, zdoła wytyczyć sobie prosty kierunek i odnaleźć właściwy cel.

Nie sądzę jednak, aby czekanie na dobroczynne skutki czasu, tego ponoć najlepszego na wszystko lekarza, było tutaj wskazane. Niewątpliwie potrzebna jest rychła pomoc, aby ten naturalny proces przyspieszyć, ułatwić. Wydaje mi się, że zacząć należy właśnie od usuwania przeszkód — nieporozumień, z którymi wewnątrz siebie i zewnątrz śpiewactwo walczy.

Dzisiaj, w atmosferze tarć i konfliktów, byłaby to chyba pomoc najbardziej skuteczna.

Olgierd Straszyński

MUZYKA MECHANICZNA

Przegląd płyt nagranych w roku 1936.

Jakkolwiek żyjemy w epoce, kiedy za pociśnięciem jednego guzika w nowoczesnym aparacie radiowym łączymy się z każdą salą koncertową na świecie, w której usłużne dyrekcje radiowe umieściły „dobroczynne" mikrofony... nie podobna przejść obojętnie koło olbrzymiej dziedziny muzyki mechanicznej — a w szczególności koło jej wielkiego działu — płyt gramofo-

nowych. Płyta gramofonowa ma wielu wrogów wśród miłośników prawdziwej muzyki, bywalców sal koncertowych i oper oraz rzesz melomanów, którzy zawsze wolą odbierać wrażenia bezpośrednio i przeżywać muzykę „na żywo" produkowaną.

Tym nie mniej wiemy, że reprodukcje dzieł sztuk plastycznych, a więc kopie dzieł wielkich malarzy czy też fotografie zabytków architektonicznych sprawiają estetyczne wrażenie, dają pojęcie o rzeczy chociaż w grubszych zarysach a nieraz muszą zastąpić oryginały osobom, dla których oglądanie tych cudów jest niemożliwe z tych czy innych względów. A cóż da najlepsze wyobrażenie o interpretacji dzieła J. S. Bacha np. przez Leopolda Stokowskiego — jeżeli nie płyta gramofonowa. Nie każdy może pojechać do Filadelfii i widzieć go przy pracy z jego słynną na cały świat orkiestrą. Natomiast każdy z nas może nabyć płytę, ten trwały, namacalny ślad jego mozolnej pracy. Wiadomym jest, że Stokowski każdy fragment muzyczny przeznaczony na daną stronę płyty nagrywa po kilkanaście, a nieraz i kilkadziesiąt razy; z pośród szeregu tych zdjęć wybiera najlepsze i to dopiero zdjęcie zostaje przekazane na matrycę płytową, mającą wytłoczyć tysiące egzemplarzy tych cudnych fotografii muzycznych.

W miarę postępu techniki nagrywania — ilość płyt mnoży się z dniem każdym, ilość kompozycji nagranych zarejestrowanych wzrasta z niewiarogodną szybkością.

Mimo istniejących katalogów, obejmujących cenniejsze nagrania z całego świata — niepodobieństwem byłoby przedstawić pełny spis wszystkich nagrań, lub nawet nagrań z jednego roku. Obok pojawiania się nowych kompozycji na rynku płytowym dotychczas jeszcze wcale nie nagrywanych — mnożą się tytuły kompozycyj, które są wykonywane przez coraz to innego solistę, czy też przez inną orkiestrę lub nawet przez tegoż samego artystę, który przed kilkunastu laty nagrał dany utwór t. zw. metodą akustyczną (bezpośrednio do tuby umieszczonej przy prymitywnej aparaturze), po kilku latach nagrał to po raz drugi sposobem elektrycznym (z zastosowaniem mikrofonu, używanego dziś przez radiofonię) — wreszcie po zbadaniu tajemnicy zdjęć gry fortepianowej, lub też np. po zbadaniu sposobów rozmieszczenia orkiestry symfonicznej w zależności od fonogeniczności poszczególnych instrumentów — powtórzył zdjęcie tego samego utworu po raz trzeci. I tak Stokowski po kilku latach powtarza nagrania swoich transkrypcyj dzieł J. S. Bacha — Weingartner na nowo nagrywa symfonie Beethovena i t. d. Nawet kilka płyt słynnego tenora Enrico Caruso nagranych metodą akustyczną odświeżono już po śmierci wielkiego śpiewaka w ten sposób, że głos jego wzmocniony przez elektryczną aparaturę został przekazany ze starej płyty na nową — a towarzyszenie orkiestrowe dodano na tęże płytę, przy pomocy mikrofonu — nowe. Mimo wielkich trudności przy synchronizacji całość wypadła imponująco.

Należy wyrazić ubolewanie, że nasz największy mistrz fortepianu Ignacy Paderewski — nie powtórzył dotychczas swych cennych nagrań. Już dziś wiele jego płyt (akustycznie nagranych) nie nadaje się niemal do użytku wobec postępu techniki nagrywania w ostatnim dziesięcioleciu.

Jak już nadmieniliśmy niepodobieństwem byłoby wymienić wszystkie

bardziej wartościowe nagrania doby ostatniej a jeszcze trudniej byłoby sygnalizować ukazanie się każdej nowości bezpośrednio po jej nagraniu.

Dodać również należy, że nie wszystkie marki płytowe mają prawo „przekroczenia" granicy polskiej, a biorąc pod uwagę wszelkie ograniczenia dewizowe i t. p. liczbę płyt przywożonych do nas musimy pokaźnie uszczuplić.

Zadaniem naszym będzie na tym miejscu wymienić chociaż najciekawsze z nagrań płytowych w roku bieżącym i to tych zwłaszcza, które ukazały się w sprzedaży na rynku polskim.

Zacznijmy więc od muzyki klasycznej:

J. S. Bach: 1) Koncerty Brandeburskie. Obok istniejących nagrań tych 6-ciu koncertów pod kierunkiem L. Stokowskiego, A. Cortot (na H. M. V.), A. Melichara i W. Furtwänglera (na Polydorze) wreszcie Henryka Wooda (na Columbii), w lutym b. r. pojawiły się nowe nagrania wszystkich koncertów brandeburskich. Nagrano je w Londynie pod kierunkiem Adolfa Buscha, który wziął udział w tym nagraniu również jako skrzypek. Zdjęcia techniczne wypadły bez zarzutu. 6 koncertów mieści się na 14 płytach Columbia (LX 436 — 449 wł.).

2) Partita B-dur w wyk. W. Landowskiej na klawesynie (H. M. V: DB 4995 — 6).

3) Toccata i fuga d-moll w opracowaniu Leop. Stokowskiego, nowe nagranie (H. M. V: DB 2572).

4) Mało znanym stosunkowo jest nagranie słynnej Chaconne z sonaty d-moll (transkrypcja L. Stokowskiego) (H. M. V: DB 2451 — 3).

5) Chromatyczna fantazja i fuga w wyk. Edwin Fischera (H. M. V: DB 4403 — 4).

G. F. Händel: 1) Nowe nagranie suity baletowej „Wassermusik" pod dyr. L. Stokowskiego (H. M. V: DB 2528 — 9).

2) Suita d-moll w wyk. Edw. Fischera na fortepianie (H. M. V: DB 2378).

K. W. Gluck: Fragmenty opery Orfeusz w wyk. zespołu paryskiego (Col. LX 425 — 432).

W. A. Mozart: 1) Fantazja c-moll Edw. Fischer (H. M. V: DB 2377).

2) Koncert fortepianowy Es-dur. Edw. Fischer (H. M. V: DB 2681 — 4).

3) Fragmenty opery „Wesele Figara" na płytach H. M. V. I seria (DB 2474 — 9), II seria DBS 2583 i 2584 — 8) wreszcie (DB 2589 — 93).

4) Koncert skrzypcowy G-dur Nr. 3 — Yehudi Menuhin or. dyryg. Enesco (H. M. V: DB 2729 — 31).

5) Kwartet es-dur (K. V. 590) — Budapeszteński kwartet (H. M. V: DB 2514 — 6).

6) Kwartet es-dur (K. V. 428) w wykonaniu kwartetu Pro Arte (H. M. V: DB 2820 — 2).

Symfonia g-moll w wykonaniu Lond. Filh. pod dyr. S. Kussewickiego (H. M. V: DB 2343 — 5).

L. van Beethoven:

1) Symfonia Es-dur Nr. 3 — Wiedeńska Filharmonia pod dyr. F. Weingartnera (Col. LX 532 — 7).

2) Symfonia A-dur Nr. 7 w tymże wykonaniu (Col. LFX 428 — 8). Obie

symfonie były już nagrane przez F. Weingartnera przed kilku laty. Tegoroczne nagranie i samo zdjęcie techniczne stoi na wysokim poziomie.

3) Sonata e-moll op 90 — Egon Petri (Col LX 544 — 5).

4) Trio D-dur op 70 Nr. 1 — H. i Y. Menuhinowie (H. M. V: 2879 — 81).

5) Uwertura Leonora Nr. 3. — Bruno Walter (H. M. V: DB 2885 — 6).

J.Haydn:

1) Kwartet C-dur op 33 Nr. 3 — Kwartet Roth'a (Col. LX 538 — 40).

2) Koncert wiolonczelowy D-dur — Em. Feuerman (Col. LX 472 — 5).

C. M. Weber:

1) Konzertstück f-moll — Robert Casadessus (Col. LX 470 — 1).

Fr. Schubert:

Trio Es-dur — Op. 100 w wyk. Adolfa i Hermana Buscha oraz Serkina (H. M. V: 2676 — 80).

Fr. Chopin:

Polonezy w wyk. Artura Rubinsteina (H. M. V: DB 2493 — 2500).

J. Brahms:

1) Sonata d-moll op. 108. Nr. 3 — H. i Y. Menuhinowie (H. M. V. 2832—4).

2) Koncert fortepianowy B-dur op. 83 — Artur Schnabel (H. M. V: DB 2696 — 2701).

R. Wagner:

1) Fragmenty ze Zmierzchu Bogów:

a) Zygfryd płynie przez Ren pod dyr. A. Toscanini'ego (H. M. V: DB 2860 —1).

b) Różne fragmenty ujęte przez L. Stokowskiego w t. zw. Syntezę (H. M. V: DB 2126 — 30).

2) Nowe całkiem nagranie Idylli Zygfryda pod dyr. Bruno Waltera (H. M. V: DB 2634 — 5).

3) I akt Walkirii pod dyr. Br. Waltera — z L. Lehmann (sopr.) Melchiorem (tenor) i Listem (bas) na czele (H. M. V: DB 2636 — 43).

4) Wstęp do Tannhäusera i Venusberg — Leopold Stokowski (H. M. V: D 1905 — 7).

C. Franck:

Sonata A-dur H. i Y. Menuhinowie (H. M. V: DB 2742 — 5).

Anatol Liadow:

Zaczarowane jezioro. Bostońska symf. ork. pod dyr. S. Kussewickiego (H. M. V: DB 2896).

Z muzyki nowoczesnej w tym roku nagranej wysuwają się na pierwszy plan następujące kompozycje:

S. Prokofiew: Koncert skrzypcowy — Józef Szigeti (Col. LX 433 — 5).

J. Ibert: Koncert fletowy Col. L 1013 — 4).

R. Strauss:

Tako rzecze Zarathustra pod dyr. S. Kussewickiego. Nagranie podziwu godne, w którym brzmią przy największem fortissimo wszystkie tutti, a niemniej plastycznie wychodzą wszelkie pianissima.

(H. M. V: DB 2616 — 20).

A. Schönberg: Verklärte Nacht.

Ork. Minneapolis pod dyr. Ormandy (H. M. V: DB 2439 — 42).

I. Strawiński:

Suita z bal. „Ptak ognisty" pod dyr. Leop. Stokowskiego. Dawniejsze nagrania fragmentów tego baletu przez samego Strawińskiego i Alb. Coates'a muszą ustąpić wobec dzieła Stokowskiego.

D. Szostakowicz:

a) Taniec rosyjski.

b) Polka z baletu „Złoty wiek" w wyk. Ork. Opery w Leningradzie pod dyr. J. Erlicha (Col. LB 16).

K. Szymanowski:

Pieśń Roksany z op. Król Roger (transkr. Pawła Kochańskiego) w wyk. Jaszy Heifetza (H. M. V. DB 2846). Pierwsze nagranie tego utworu na płytę wykonała polska skrzypaczka Eugenia Umińska w r. 1934 na płycie Columbia DM 1846.

Z radością należy powitać nową serię płyt z polską muzyką, którą wypuściło Towarzystwo „Syrena-Rekord" — krajowa wytwórnia płyt. Obejmuje ono 5 płyt dwustronnie nagranych o średnicy 25 cm. Są to nagrania w wykonaniu Orkiestry Opery Warszawskiej pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Nagrano następujące utwory:

St. Moniuszko: Fragmenty muzyki baletowej z op. Hrabina (Syr. El. 8780, 8781).

Wł. Żeleński: Intermezzo z 2-go aktu op. Goplana i Adagio cantabile (scena zalecanek) z muzyki baletowej z op. Konrad Wallenrod (Syr. El. 8782).

R. Statkowski: Mazur z op. Maria i E. Młynarski: Wspomnienie (Souvenir) z suity „Melodie dawniejsze" (Syr. El. 8783) wreszcie P. Maszyński: Mazur baletowy F-dur i M. K. Ogiński: Polonez B-dur (instrumentowany przez Jerzego Lefelda) (Syr. El. 8784).

Nadmienić należy, że ta sama wytwórnia obok płyt z folklorem polskim, pieśniami, drobnymi utworami instrumentalnymi i wielu innymi w ciągu ostatnich dwu lat wypuściła już 2 serie polskiej muzyki symfonicznej, obejmujące utwory St. Moniuszki (Uwertury do op. Hrabina 8318 — 9 i Flis 8576 — 7 oraz Bajkę 8320 — 1) R. Statkowskiego (Uwertura do op. Maria 8574 — 5), E. Młynarskiego (Mazur A-Dur 8575), Wł. Żeleńskiego (Taniec zbójnicki z op. Janek 8319) oraz Z. Noskowskiego (Antrakt z op. Livia Quintilla 8577).

Dziwnym wydaje się fakt, że pozostałe wytwórnie krajowe nie wykazują w ostatnich czasach najmniejszej inicjatywy w tym kierunku. A przecież rozporządzają tymi samymi jeśli nie większymi środkami i mają na tym polu nieograniczone możliwości.

SPRAWOZDANIA

Ivan Lukačić (1574 — 1648): *Odabrani Moteti (Duhovni koncerti). Concerts spirituels choisis. Ausgewählte Geistliche Konzerte. Iz djela „Sacrae Cantiones" (1620). Obradio i s historijsko-kritickim uvodom izdao.* Dr. Dragan Plamenac, docent Univerziteta u Zagrebu. Izdanja Hrvatskog Glazbenog Zawoda. Zagreb (1934). Fol., 54 str.

Każdy, kto interesował się kiedykolwiek kulturą muzyczną Słowian i jej stosunkiem do Zachodu od najdawniejszych czasów, musiał zwrócić uwagę w stronę zachodniej Jugosławii (Chorwacja, Slawonia, Kraina, Pobrzeże istr.), skąd wyszedł jeden z największych kompozytorów XVI wieku, Jacobus Gallus (Handl, Petelin). Mało jednakże istniało możliwości poznania muzyki artystycznej tej części południowej Słowiańszczyzny, daleko łatwiej bowiem można było zapoznać się z jej bujną i wysoce różnorodną muzyką ludową, która w dziełach wielkich kompozytorów znalazła wdzięczne echo. Obecnie możemy z prawdziwą radością powitać pierwszą, jeśli się nie mylę, publikację, która nam odsłania choć częściowo twórczość zachodnich Jugosłowian, a ten odsłonięty widok staje się bardzo zachęcającym dzięki wydaniu wyboru koncertujących motetów dalmatyńskiego kompozytora, I v a n a L u k a č i ć a (1574? — 1648), kapelmistrza katedry w S z y b e n i k u (Sebenico), według jedynego druku (unikatu), zachowanego w Pruskiej Państwowej Bibliotece w Berlinie, z roku 1620 (Wenecja). Publikacja ta obejmuje wybór motetów Lukačića w wydaniu i opracowaniu Dra. Dragana P l a m e n a c a, docenta muzykologii w uniwersytecie w Zagrzebiu, a więc osobistości dobrze znanej w świecie naukowym, przede wszystkim jako wydawcy dzieł Jana Ockeghema, głowy II szkoły niederlandzkiej i autora bardzo cennych prac naukowych, a zarazem jako kompozytora. Wybór ten, obejmujący 11 utworów religijnych (z tekstami łacińskimi) na 1, 2, 3, 4 i 5 głosów z towarzyszeniem organów, jest w stanie wprowadzić nas nawet zupełnie dobrze w twórczość Lukacića, zanim ukaże się naukowe wydanie wszystkich jego dzieł, jak czytamy w przedmowie, pod redakcją dra Plamenaca. Wydanie wyboru ich jest przeznaczone dla celów praktycznych i zawiera oczywiście bardzo dokładnie i z jak najlepszą znajomością rzeczy dokonane opracowanie dla celów wykonawczych, przy czym i realizacja generałbasu dowodzi bardzo subtelnego poczucia stylu epoki i dzieł Lukacića, który podobnie jak wielu innych słowiańskich kompozytorów I połowy wieku XVII stał w kręgu wpływów muzycznej kultury włoskiej, w Dalmacji tym bardziej zrozumiałych. W Wenecji też ukazały się „Sacrae Cantiones" Lukačića (1620), będącego poniekąd jakby odpowiednikiem naszego Mikołaja Zieleńskiego („Offertoria et Communiones", Wenecja 1611), na terenie południowo słowiańskim, zwłaszcza gdy porównujemy „Cantiones" Lukačića z „Communiones" Zieleńskiego. Wielka śpiewność i bardzo przejrzysta faktura polifoniczna, nasycona wybornym brzmieniem i wyzyskaniem najlepszych stron wokalizmu z całą ich różnorodnością kombinacyj, a także różnorodność przekonywującej siły wyrazu — to niezaprzeczalnie wielkie zalety talentu Lukačića, niemniejszego niż talenty wielu ówczesnych włoskich czy innych mistrzów, noszących dziś wielkie nawet nazwiska. — Doskonałemu temu wydaniu jego wybranych dzieł odpowiadają rzeczowe i zwięzłe, a przytym doskonale orientujące wstępy dra Plamenaca w języku chorwackim, francuskim i niemieckim, będące niewątpliwie zapowiedzią obszernej rozprawy wybitnego uczonego. Ponad wszelką pochwałę wznosi się również typograficzna forma tej publikacji, zaopatrzonej również w podobizny z druku oryginału. Można za tym w pełnym uznaniu tej pracy wyrazić muzykologii jugosłowiańskiej życzenie: „vivant sequentes!". Dla polskiego czy-

telnika nie będzie zapewne rzeczą obojętną dowiedzieć się, że w b. roku dr. Plamenac wykłada w uniwersytecie w Zagrzebiu m. inn. także o dziejach muzyki polskiej.

Prof. Dr. Adolf Chybiński.

Antoni Miller: *Teatr polski i muzyka na Litwie jako strażnice kultury Zachodu (1745 — 1856).* Wilno 1936, str. 245.

W tej obszernej pracy z dziejów kultury polskiej, opartej w dużej mierze na poraz pierwszy wykorzystanych w niej archiwaliach, stara się autor przedstawić powstanie i kształtowanie teatru polskiego na Litwie, a w Wilnie w szczególności i w przekonywujący sposób, oparłszy się na faktach, wykazać, jak mimo pewnej odrębności psychiki etnicznej środowiska, istniał na Litwie ścisły związek z kulturą zachodu (datujący się już zresztą od XV wieku). Jeśli idzie o teatr na Litwie, był on pod każdym względem w czasie swego istnienia zachodnim, t. j. odzwierciadlającym wiernie prądy kulturalne i idee zachodu, a równocześnie z ducha i słowa polskim. Rola teatru polskiego w Wilnie, „walczącego do ostatka przed inwazją obcego języka i obcej duchowi Polski i Litwy kultury", uwydatniła się w pracy A. Millera bardzo silnie, w czym też leży jej główna wartość.

Równoległe uwzględnienie w wysokim stopniu życia muzycznego na Litwie, które łączyło się dość ściśle z rozwojem teatru, nadało pracy autora bardziej wszechstronny obraz spraw kultury i sztuki w tej dzielnicy naszego kraju.

Autor podzielił swą pracę na trzy części. W części pierwszej skreślił zarys powstania i rozwoju kultury muzyczno-teatralnej przy kresowych dworach litewskich w drugiej połowie 18 wieku (1745 — 1800), następną część poświęcił dziejom Teatru wileńskiego od czasu jego założenia w 1785 r. do 1815 r. ostatnią — dalszym dziejom jego do zawieszenia przez Murawiewa w 1865 r. polskich przedstawień.

Historia teatru zajmuje przeważną i główną część książki A. Millera, przy czym autor na podstawie repertuaru, przedstawił równoległość rozwoju teatru na Litwie, zwł. w Wilnie do pierwszej sceny narodowej w Warszawie, 20 lat tylko starszej od wileńskiej. Poza wieloma nowymi drobnymi szczegółami w stosunku do dotychczasowych monografii o teatrze wileńskim *Titiusa, Estreichera* oraz *Rulikowskiego*, praca Millera uzupełniła i wyświetliła przede wszystkim najmniej dotąd znane dzieje teatru wileńskiego z lat 1790—1801.

Osobną uwagę należy zwrócić na szczególnie nas interesujące rozdziały o muzyce na Litwie. Autor powiększył znacznie wiadomości o muzyce we dworkach magnackich i szlacheckich, jak zwłaszcza Radziwiłłów w Nieświeżu i Słucku, hetmana Kaz. Ogińskiego w Słonimie, ks. Sapiehów w Różanie i innych, przytaczając wiele nieznanych dotychczas nazwisk muzyków polskich i włoskich, zwł. jako „metrów". Wskazał też na szczególne zamiłowanie możnowładców już od pierwszej poł. 18 w. do baletów, na które nie szczędzono kosztów, to też wiele z nich osiągnęło wysoki poziom, jak balet hetm. K. Ogińskiego, ofiarowany w 1788 r. królowi. Ten kult baletu tłumaczy późniejszą sławą polskiego baletu w całej Europie.

Szerzej starał się ująć autor życie muzyczne w samym Wilnie. Brak dotychczas dokładniejszych wiadomości o muzyce w Wilnie w wiekach 16, 17 i 18-ym nie pozwolił autorowi na odpowiednie jednak wprowadzenie nas w życie muzyczne Wilna z końca 18 i pocz. 19 w. Ubocznie należy dodać, że nakreślenie wogóle historii muzyki w różnych miastach Polski, jako środowiskach kultu muzyki, będzie ważnem obecnie zadaniem polskiej muzykologii. Dotąd bowiem poza wiadomościami o muzyce w Krakowie, dzięki badaniom głównie prof. St. Chylińskiego, posiadamy tylko mniej lub więcej luźne dane o muzyce z ubiegłych stuleci czy to w Warszawie, czy we Lwowie, czy w Poznaniu czy też w innych większych miastach. Ważność tych zagadnień zrozumieli już Niemcy, którzy oddawna przystąpili do badań źródłowych nad historią muzyki w miastach, zwłaszcza w stolicach poszczególnych prowincji kraju.

W życiu muzycznym Litwy i Wilna z końcem 18 w. i początkiem 19 w. słusznie autor podkreślił ważną rolę dyletantów, „lubowników" w przygotowaniu podłoża dla bardziej poważnego zainteresowania się muzyką i nie omieszkał znowu przytoczyć szeregu nazwisk nieznanych wzgl. zapomnianych muzyków i kompozytorów, działających w tym czasie w Wilnie. Ożywienie muzyczne istniało zwłaszcza tuż w pocz. 19 w. do r. 1822, kiedy przebywał w Wilnie pełen inicjatywy w rozbudzaniu tam życia muzycznego dr. Frank oraz następnie w latach 1842 — 58 działalności St. Moniuszki.

Naogół rozdziały o muzyce na Litwie i w Wilnie z końca 18 w. i pierwszej poł. 19 w. wskazują raczej tylko materiały, które trzeba będzie uwzględnić i dokładniej wykorzystać (autor wspomina też o zachowanych niektórych muzykaliach w bibliotece U. S. B.) oraz jeszcze uzupełnić dalszemi poszukiwaniami, by potem można było skreślić historię muzyki na Litwie. Takiego planu nie miał autor, jak się sam zastrzega, niemniej to częściowe już zebranie archiwalnych (wiadomo jak w żmudnych poszukiwaniach zdobywanych) materiałów o muzyce na Litwie, ma swoją niezaprzeczoną wartość dla ogólnej historii muzyki polskiej i powinno pobudzić, wobec wskazania drogi do ich źródeł, do zajęcia się nimi ze strony muzykologów.

Nie wyczerpując obecnie wszystkich bardziej interesujących spraw, dotyczących czy to teatru, zwłaszcza odnośnie do repertuaru operowego, czy to muzyki, wypada nakoniec jeszcze poruszyć sprawę terminologii muzycznej, używanej przez autora. Polska muzykologia zdołała już sobie wyrobić na tyle naukowy, właściwy jej język, że poprawności pod tym względem należy się domagać nietylko od muzykologów. Wyrażenie autora *„kant* gregoriański" jest conajmniej dziwne dla znającego „śpiew" („cantus") wzgl. „chorał" gregoriański.

Kończąc sprawozdanie trzeba jeszcze raz podkreślić że praca A. Millera o dziejach teatru wileńskiego, założonego przez W. Bogusławskiego, jest wartościowym przyczynkiem do uczczenia pamięci w obecnym roku jubileuszowym tego zasłużonego w dziejach polskiej kultury artysty.

Mgr. Jan Józef Dunicz (Lwów).

Józef Koffler: *Variations sur une valse de Johann Strauss* Op. 23. Piano solo. Universal Edition, Wiedeń. Str. 16.

Józef Koffler zajmuje wśród kompozytorów polskich wyjątkowe stanowisko , jako jedyny przedstawiciel t. zw. „techniki dwunastotonowej" stworzonej przez Schönberga. Dzieła Kofflera zdobyły sobie podobno uznanie zagranicą, kilka utworów jego (m. in. omawiane wariacje) wyszło nakładem zagranicznych firm wydawniczych, wreszcie — o ile mnie pamięć nie myli — jego „Wariacje w 12-u tonach" na orkiestrę odznaczone były swego czasu przez jury Międzynarodowego Festivalu Muzycznego w Oxfordzie. Słowem— jak by się zdawało — Koffler to jakiś ambasador współczesnej europejskości muzycznej w Polsce, który jedynie w naszym, zacofanym pod względem znajomości 12-o tonowej techniki kraju nie może doczekać się uznania. Swoje osamotnienie i brak uznania u muzyków polskich (nie tylko u publiczności) tłomaczy Koffler nieodmiennie ich brakiem przygotowania, nieznajomością systemu schönbergowskiego i brakiem dokładniejszej znajomości dzieł tą techniką pisanych. Otóż przeciwko tego rodzaju stanowisku należy się kategorycznie zastrzec; w wypadku przyjęcia go wytworzyłaby się wprost nonsensowna sytuacja, którą jeden z muzyków warszawskich w dowcipnej metaforze określił jako stan, kiedy „rozwiązywać szarady wolno tylko członkom klubu szaradzistów". Utwór muzyczny posiada przecież pewne objektywne, przez wszystkich przyjmowane kryteria wartości, jak inwencja tematyczna, budowa formalna, opanowanie techniki polifonicznej czy harmonicznej, bogactwo i pomysłowość faktury etc.; kryteria te są dostrzegalne w wartościowym dziele zawsze, bez względu na rodzaj jego stylu czy techniki. Oczywista, że kryteria te w historii muzyki ulegają stopniowym ewolucjom, które w rezultacie na przestrzeni stuleci doprowadzają do radykalnych przewrotów smaku (przykład: kompozycje z okresu średniowiecznego linearyzmu wokalnego, które dziś nie mają dla nas prawie żadnej wartości estetycznej). Tym niemniej pamiętajmy, że ewolucje te odbywały się stopniowo, że kryteria estetyczne przetwarzały się prawie niewidocznie, a dopiero w perspektywie stuleci widzimy ich krańcowe rozpiętości. Niemożliwym i nieprawdopodobnym byłby fakt pojawienia się nagle jakiejś zupełnie nowej techniki kompozytorskiej, która wymagałaby absolutnie odmiennych kryteriów muzyczno-estetycznych, osiągalnych tylko po uprzednim przygotowaniu teoretycznym. To jest — powiedzmy inaczej: technika taka pojawić się może (exemplum — 12-o tonowość), lecz jest ona wtedy czymś przez grupę ludzi sztucznie wykalkulowanym i w historii ewolucji muzycznej nie posiadającym własnego miejsca ani znaczenia. Czyż możliwe jest, aby współczesny krytyk muzyczny (mam na myśli rzeczywiście objektywnego krytyka, nie posiadającego żadnych urazów psychicznych ani konserwatywnych „kompleksów") znający i rozumiejący muzykę współczesną stanął nagle przed murem, wymagającym jakichś zupełnie nowych „przyrządów" estetycznych. Czyż możliwe, aby kryteria estetyczne, które stosujemy do muzyki Strawińskiego, Szymanowskiego, Honeggera, Bartóka i innych stały się naraz zupełnie nieprzydatne przy ocenie muzyki w tej samej epoce żyjącego Schönberga?

Oczywista nie. I krytyk nie należący do „klubu szaradzistów", nie znający zasad techniki 12-o tonowej ma pełne prawo oceniać tę muzykę na zasadzie objektywnych kryteriów, które stosuje do innych dzieł współczes-

nych. Nawet powiedzieć można jeszcze więcej: sąd krytyka, nie znającego zasad 12-o tonowości zasługuje na większe zaufanie, niż sąd krytyka teoretycznie przygotowanego. W tym drugim wypadku bowiem istnieje niebezpieczeństwo, że da się on uwieść pasji analityczno - intellektualnej, że zacznie oceniać utwór nie z punktu widzenia kryteriów ogólnych, lecz pod kątem wypełnienia lub niewypełnienia subjektywnych, narzuconych sobie przez autora założeń. A założenia schönbergistów są z punktu widzenia ogólno-muzycznego fikcją; mogą stanowić dla autora interesującą pracę intellektualną, jak każde wypełnianie konwencji, wynikłej z narzucenia sobie pewnego logicznego układu elementów, lecz z punktu widzenia spontanicznych ewolucyj muzycznych są — powtarzam — fikcją. Krytyk muzyczny unikać winien niebezpieczeństwa jałowej analizy. Owszem, musi on analizować, ale przede wszystkim swoje *wrażenia i wzruszenia;* wtórnym dopiero zjawiskiem jest badanie, jakie czynniki natury technicznej wywołały takie a nie inne wzruszenia. Krytyk — mówi Anatol France — to człowiek, który opowiada przygody swojej duszy wśród arcydzieł; nie powinien zatym brać udziału w zupełnie innego typu przygodach, jakie przeżywa twórca.

Z tych więc przytoczonych wyżej przesłanek wychodząc, niżej podpisany postanowił zrecenzować Wariacje fortepianowe Kofflera, chociaż pojęcia jego (niżej podpisanego) o teorii Schönberga są raczej mgliste i ograniczają się do kilku obiegowych ogólników o afunkcyjności, równouprawnieniu 12-u dźwięków, szeregach podstawowych etc. Ponieważ niewielu ludzi w Polsce ma o tych rzeczach pojęcie zupełnie dokładne, więc i tak trudno by się było p. Kofflerowi spodziewać bardziej fachowej oceny. Opinia polska — mam na myśli opinię „elity" muzycznej — jest niesamodzielna i boi się prostych, zbyt gwałtownych sądów. Ta obawa dopomogła Kofflerowi; jak w bajce Andersena nikt pierwszy nie ośmiela się zawołać, że król jest nagi, choć wszyscy pocichu o tym szepcą. Lecz nie ulega chyba wątpliwości, iż także wśród kompozytorów operujących techniką 12-o tonową istnieje hierarchia talentów, że są talenty większe i mniejsze lub zgoła równe zeru, że słowem nie wystarczy nauczyć się władać techniką 12-o tonową, aby przez to samo być dobrym muzykiem. A obawiam się, że taka jest (nieświadoma może) sugestia p. Kofflera.

Rozpatrzmy zatym systematycznie wariacje Kofflera, w myśl przytoczonych wyżej ogólnych wytycznych, objektywnych kryteriów. Wymieńmy je jeszcze raz: tematyka, forma, harmonia, ewentualnie polifonia, faktura. Zmienimy nieco porządek omawiania, zaczynając od faktury. Pierwszą bowiem rzeczą, jaka rzuca się w oczy przy przegrywaniu wariacyj Kofflera jest niebywała nieudolność faktury fortepianowej tego utworu. Oczywista, nikt nie wymaga od kompozytora, aby był on pianistą i aby w jego utworach uwidaczniało się wirtuozowskie opanowanie instrumentu. Jest jednak pewne minimum znajomości techniki i brzmienia fortepianu, którego od autora utworów fortepianowych wymagać musimy; jak dotąd muzyka nasza nie operuje jeszcze wprost falami dźwiękowymi lecz zależy też od warunków i możliwości instrumentów. Wariacje Kofflera napisane są zgoła antyfortepianowo. Taka np. wariacja V-ta przypomina jakiś abstrakcyjny, na żadnym instrumencie niewykonalny kanon ucznia klasy kontrapunktu. Technicznie krańcowo niefortepianowe, a przytym zupełnie pozbawione poczucia

brzmienia instrumentu są też wariacje VII, VIII, XIII, XVII i zresztą wszystkie inne. Wrażenie nieudolności podkreślają jeszcze próby autora nadania niektórym wariacjom charakteru konwencjonalnego wirtuozostwa (war. XII, XVII), w zestawieniu z mizernym rezultatem brzmieniowym. Typowe to papierowe wirtuozostwo.

Przejdźmy teraz do tematyki i formy. Temat wariacyj wzięty z walca Straussa jest banalny i nic nie znaczący, harmonizowany przeważnie „na dwie zmiany" (w języku „fachowców" oznacza to tonikę i dominantę). Co wpłynęło na rozmyślny wybór takiego a nie innego tematu? Prawdopodobnie autor chciał zademonstrować, że nawet z bezwartościowego tematu technika jego i inwencja zbudują cenny utwór. Niestety nie sądzę, aby ta demonstracja mu się powiodła. Utwór jest absolutnie pozbawiony wszelkiej inwencji czy pomysłowości formotwórczej. Szkolny charakter przetwarzania tematu, konwencjonalne następstwo wariacyj, brak jakiejś własnej koncepcji formalnej, która ożywiłaby tę tradycyjną formę rzucają się wciąż w oczy. Brak polifonii (w finale pojawia się zarys fugata — ale szybko znika, jakby zniechęcony) jest też jedną z form niedostatku techniki.

Harmonia. Słuchacza przygotowanego na krańcową atonalność harmonii tego utworu zaskakują i dezorientują fragmenty (całe szeregi) współbrzmień wybitnie tonalnych, w typie harmonii tristanowsko-skriabinowskich opartych na modulacji i alteracji. (war. I, VI, X, XI). Te arcytonalne szeregi modulacji obok przeważającej harmoniki atonalnej wybitnie rażą, robiąc wrażenie przypadkowości i niestylowości harmonii. Poza tymi ustępami harmonia utworu robi wrażenie chaotyczne, nie sposób dopatrzyć się w niej jakiegokolwiek, tonalnego czy atonalnego systemu. Może to tylko dla uszu laika, ale w takim razie cóż to za system brzmieniowy, którego nie można się dosłuchać, lecz trzeba najpierw poznać teoretycznie!

Omówiliśmy pokrótce utwór według ogólno-muzycznych kryteriów, nie zważając na jego (wypełnione czy nie) założenia teoretyczne. Na tej analizie poprzestańmy; lepiej nie formułować ostatecznego sądu, który mógłby może wydać się komu nazbyt prosty i bezapelacyjny.

Jedynie końcowa refleksja: pompatyczna szönbergowska pisownia i adnotacja, że utwór ten napisany został w ciągu tygodnia w zestawieniu z jego muzyczną zawartością pobudzają do zadania autorowi jednego pytania: czy przypadkiem nie za mało autokrytycyzmu i czy nie za dużo miłości własnej?

Na zakończenie powyższej recenzji wyjaśnić należy jej duże rozmiary, nie stojące w proporcji do wartości i znaczenia omawianego utworu. Idzie jednak o to, że sprawa Kofflera i jego twórczości jest charakterystycznym przykładem niesamodzielności i dezorientacji opinii (nietylko zresztą u nas), oraz pomieszania pojęć, którym to objawom bezwątpienia należy przeciwdziałać.

Stefan Kisielewski.

Z PRASY.

P. STROMENGER „BIADOLI"

W „Wiadomościach Literackich" z dnia 13-go września r. b. p. Karol Stromenger rozpoczął generalne „biadolenie". Idzie mu o „Straszny Dwór".

Jak wiadomo brak wiernego i uporządkowanego wydania uniemożliwił wystawienie moniuszkowskiego arcydzieła na jednej z operowych scen niemieckich. Dało to p. Stromengerowi asumpt do następującego „natarcia":

„...długoletni absurd już doszedł do przesilenia, z którego teraz nareszcie można spodziewać się wydestylowania odrobiny rozsądku. Co oddawna było jasne — o czem, nie chwaląc się, pisałem stale od czternastu lat! — to dopiero pod naporem drażliwego incydentu świtać zaczęło w głowach, niestety, tylko formalnie kompetentnych. Trzeba było aby teatr niemiecki przyłożył na polskiej operze swój stempel uznania i dał niejako kurs giełdowy jej wartości kulturalnej. Pod naporem drażliwego incydentu „narodowego", zrozumiał wreszcie swój obowiązek wydania „Strasznego dworu"... kto? Oczywiście, nie związek fryzjerów czy urząd miar i wag, tylko Fundusz Kultury Narodowej! Cóż to miał za muzycznych doradców! Czyżby wśród nich nadal jeszcze utrzymywała się ta bardzo interesująca orjentacja, w której myśl Moniuszko był kompozytorem bezzdolnym (??), w Polsce stojącym na przeszkodzie kultowi Chopina(??) — (jakby np. Fredro przeszkadzał kultowi Słowackiego!)."

Jak wiadomo, całkowite i wierne wydanie kompletu „Strasznego Dworu" przygotowane zostało przez Tow. Wydawnicze Muzyki Polskiej. Sztych partytury jest już rozpoczęty. Zdawałoby się zatym, że jeremiady p. Stromengera są nieco spóźnione. O cóż mu właściwie idzie? Prawdopodobnie o to, że wydanie „Strasznego Dworu" następuje bez jego rady i udziału. Nie wątpimy, że gdyby p. Stromenger był jednym z muzycznych doradców Funduszu Kultury Narodowej, to „Straszny Dwór" byłby wydany już co najmniej... przed czternastu laty. Lecz obecnie nasuwa się pytanie, dlaczego to p. S. występuje ze swym świętym, „obywatelskim" oburzeniem dopiero w szereg miesięcy po rozpoczęciu prac nad wydawnictwem, jakby się o tym dopiero właśnie dowiedział? Czy to przypadkiem nie czysto osobiste motywy skłoniły pana krytyka do tak gwałtownego wystąpienia?

I P. SZELIGA „BIADOLI"...

P. Szeliga z „Warszawskiego Dziennika Narodowego" zasługuje na specjalną uwagę, ze względu na jego stosunek do kompozytorów polskich. Ciekawe są jego wynurzenia w tej materii:

„...świetny, znakomicie piszący symfonista Mieczysław Karłowicz nie znalazł szerszego oddźwięku, bo duchowo był bardzo ściśle związany z muzyką R. Straussa, większości Polaków obcą. Jeszcze mniej mogą liczyć na punkt oparcia ci, co chociaż na gwałt wprowadzają do swych utworów rytmy i melodie polskie, ale mówią jednocześnie, lub usiłują mówić językiem Honeggerów i Strawińskich albo Prokoffjewych (!!). Ale i ich wysłuchać trzeba. Wysłuchać i pouczyć. Nie odwracać się z obojętnością zupełną. A tak właśnie się czyni" (Warsz. Dziennik Narodowy 4.X. N. 272).

Na uwagę zasługuje tu specjalna łaskawość, z jaką p. Szeliga radzi „nie odwracać się z obojętnością zupełną", choć „tak właśnie się czyni". Pytanie tylko, kto właśnie tak czyni? Bo zdaje się, że to p. Szeliga ma zwyczaj od-

wracać się od współczesnej polskiej twórczości. Jeśli idzie o ogół publiczności, to najzupełniej chyba wystarczającym przykładem będzie żywiołowy entuzjazm, jakim przyjęto ostatnie wykonanie „Harnasiów" przez orkiestrę radiową. Nasuwa się jeszcze pytanie, kto według p. Szeligi reprezentuje w dniu dzisiejszym polską twórczość narodową? Karłowicz — nie, Szymanowski — nie, inni wybitni współcześni kompozytorzy — nie; więc kto?

W dalszym ciągu swej tegorocznej „działalności" p. Szeliga zaatakował Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki. Czytamy:

„Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki, przed dziesięcioma blisko laty założone, skupiające pod swym znakiem — dopóki była nieskazitelność jego ściśle strzeżona — spore grono miłośników muzyki czystej, niewątpliwie pięknej, zmieniło snać swój szyld, bo oto drugi już koncert organizuje się pod nową firmą „Ormuzu" (Organizacja Ruchu Muzycznego). Czyżby fakt ten mówił o zamieraniu S.M.D.M. w jej sympatycznej formie pierwotnej? Gdyby tak było, to inaczej, niż nowym ciosem dla kultury artystycznej stolicy owego procesu zamierania nazwać nie byłoby można...

A może oddanie inicjatywy w ręce Ormuzu jest tylko sposobem, by gałdko przejść od kultywowania muzyki dawnej, do t. zw. nowoczesnej czemu na przeszkodzie stoi nazwa i statut stowarzyszenia? Może kierownicy S.M.D.M., ulegają mijającej gdzie indziej, psychozie kultywowania muzyki zamierającej nie z powodu starczego wieku, lecz pustki wewnętrznej i braku treści? Muzyki nic nie mówiącej, będącej zabawą w dźwięki i udawaniem przez dzieci ludzi starszych i mądrych.

Jeżeli tak, to dobrej nie obrało S. M. D. M. drogi. Tych paręset osób, z rozkoszą słuchających mistrzów dawnych, w cichym skupieniu wchłaniających muzykę Mozarta, nawet w średnim wykonaniu (bo ostatecznie o muzykę chodzi!) nie da się przekonać do takiej umarłej na beztreściwość kompozycji, jak grana ostatnio sonata na flet, altówkę i harfę Cl. Debussy'ego. Opuści salę, a wraz z tym i stowarzyszenie.

Skarbnica pięknej literatury dawnej bynajmniej nie została przez S.M.D.M. wyczerpana. Są jeszcze ogromne jej zasoby, których nie dotknięto się wcale. To prawda, że sporo utworów w programach koncertowych stowarzyszenia powtarzano, co mogło osłabić frekwencję słuchaczów. Ale nie było konieczności, by powtórzenia te czynić. Tyle jest muzyki starych mistrzów włoskich, a ile nieznanego Bacha, Haendla, a nawet Mozarta, nie mówiąc o ich współczesnych muzykach, bynajmniej nie godnych pogardzenia!

A tu nagle Debussy, koncerty ariergardzistów muzyki najnowszej, często grafomańskiej. Poco to? By wystraszyć członków ze stowarzyszenia, jak w swoim czasie wystraszono publiczność z Filharmonii? To łatwo. Ale raczej trzeba z tą manią skończyć, niż poddawać jej działaniu stowarzyszenie, dotąd idące po linii — może niezbyt prostej — ale jednak wiodącej ku sztuce tej, w imię której gromadziło się sporo miłośników muzyki — naprawdę wartościowej.

Trzeba też pamiętać o charakterze i stylu programów koncertowych a jakiż sens ma umieszczenie obok siebie kwartetu Mozarta i owej sonaty Debussy'ego? Muzyki, gdzie każda nutka brzemienna jest treścią, i zabawiania się w rzucanie dźwiękami ku uciesze ludzi, nie chcących ani myśleć, ani czuć, ani ulegać wzruszeniom".

Artykuł ten mówi sam za siebie! Warto tylko zwrócić uwagę na charakterystyczną łaskawość i „życzliwe" zainteresowanie sprawami Towarzystwa, których to objawów jakoś dawniej u p. Szeligi nie mogliśmy stwierdzić. Co za nagła, niezwykła troskliwość...

O PEWNEJ POLEMICE.

Na łamach lwowskiej „Orkiestry", „Reduty", warszawskiej „Muzyki" etc. toczyła się bardzo „zasadnicza" dyskusja pomiędzy dr. Józefem Kofflerem a dr. Stefanią Łobaczewską. Szło o sławetną dwunastotonowość (t. zw. popularnie „dwunastnicę"). Dyskusja nie zawsze była utrzymana w formach wersalskich, lecz zato zdradzała głębokie przekonanie i przejęcie się kwestią u obu stron. Oto kilka cytat:

„Co się tyczy braku popularności tej techniki (12-o tonowej — przyp. nasz) to nie jest jasne, o jakim świecie muzycznym autorka pisze. Bo w Londynie i Moskwie, w Wiedniu i Pradze, w Barcelonie i Buenos-Aires cieszy się ona popularnością, wszędzie młoda generacja stara się usilnie opanować tę technikę"... (dr. Koffler w „Muzyce" N. 1—6 str. 20).

„Nawiasem mówiąc, już dawno podejrzewam, iż psychologia jest bliższą p. dr. Ł. niż muzyka. Przykro mi jednak, iż muszę ponowić moje pytanie: które kompozycje Schönberga, utrzymane w technice 12-tonowej, p. dr. Ł. słyszała w poprawnym wykonaniu? Pytanie to nie jest retoryczne! Zresztą mam takie przeczucie, iż otrzymałbym negatywną odpowiedź na pytanie: którą 12-tonową kompozycję Schönberga p. dr. Ł. poznała dokładnie z partytury?"

(dr. Koffler, „Orkiestra" N. 7, 8).

Zarówno megalomania i apodyktyczność niektórych „potentatów" 12-otonowości, jak i fakt, że dla niektórych muzykologów muzyka jest dziedziną dość daleką— to dla nas nie nowina. A co do dokładnego studiowania partytur Schönberga, to już pozostawmy to „młodej generacji" z Londynu, Moskwy, Barcelony etc.

SZYMANOWSKI MÓWI

W tygodniku radiowym „Antena" (N. 46) znajdujemy rozmowę z Szymanowskim w związku z wykonaniem „Harnasiów" przez orkiestrę radiową. Przytaczamy tę rozmowę w całości.

— Dosłowne cytaty folkloru — mówił Szymanowski — są w „Harnasiach" wypadkiem jednorazowym, uwarunkowanym zresztą akcją. Więcej chyba tego nie powtórzę, gdyż jestem przeciwnikiem zamykania się w folklorze.

— W twórczości pańskiej nie trudno jednak zauważyć tonalne i rytmiczne elementy polskiej pieśni ludowej...

— Owszem, lecz folklor ma dla mnie jedynie znaczenie czynnika zapładniającego. Dążeniem moim jest stworzenie stylu polskiego już od „Słopiewni", w których nie ma przecież ani krzty folkloru, podobnie jak w drugim koncercie skrzypcowym, w drugim kwartecie, czy w czwartej symfonii. W mazurkach zachodzi czasem związek z folklorem tatrzańskim, ale także luźny, bo przecież na Podhalu nie ma taktu trójkowego.

— Oczywiście, nie bierze pan w tej chwili pod uwagę swych opracowań pieśni kurpiowskich...

— Naturalnie. To są opracowania autentycznych pieśni ludowych, podobnie, jak cała wokalna część i wiele partii instrumentalnych w „Harnasiach", np. Taniec góralski w drugim obrazie, naśladujący orkiestrę górali. Ale muzyka artystyczna nie musi koniecznie czerpać z folkloru. Charakter narodowy kompozytora nie polega na cytatach folkloru, czego najwspanialszym dowodem jest twórczość Szopena. Jest conajmniej dużo przesady w tym „sięganiu do pieśni ludowej", które mi przypisują...

Może te słowa wielkiego kompozytora staną się przestrogą przed niepogłębionym i często snobistycznym kultem folkloru u niektórych naszych kompozytorów. Nawet wielka idea wypaczona, lub nie zrozumiana może się stać szkodliwą.

PRÓBKA STYLU KRYTYKA WARSZAWSKIEGO

Po recitalu Czerkaskiego ukazała się w „Gazecie Polskiej" recenzja pióra K. S. Ze względu na jej jasną treść, przekonywującą logikę i piękny styl — przytaczamy ją tutaj w całości:

„Recital pianisty Szury Czerkaskiego, ucznia Józ. Hofmanna, wzbudził zaciekawienie. Artysta przyszedł do wirtuozostwa zdaje się, drogą praktyki muzykanckiej. Gra żarliwa, impulsywna, okazuje ślady interpretacji „do smaku" i muzykanckiej soczystości w kantylenie, przy niezbyt pewnym opanowaniu stylu (Wariacje Händla-Brahmsa). Techniczne usterki i pedalizację niepowściągliwą nagradza jednak cygańska muzykalność Czerkaskiego. Coprawda tylko w repertuarze nie obowiązującym do stylu."

Czy to nie jest przypadkiem jakaś szarada? Bo żadne z tych zdań nie jest „na swoim torze" P. K. S. przyszedł do recenzenctwa — zdaje się — drogą praktyki „muzykanckiej".

ch. h.

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

WARSZAWA

Wśród falangi dyrygentów, jacy się przesunęli przez estradę Filharmonii w okresie sprawozdawczym czołowe miejsce zajął niewątpliwie Willy ***Ferrero***, tak u nas popularny i ceniony artysta włoski. Ten 30-letni kapelmistrz mający za sobą już 24-letnią karierę dyrygencką (jak wiadomo był on

jedynym w swoim rodzaju cudownym dzieckiem) może właśnie dzięki tej młodości, której towarzyszy wielka rutyna, łączy w sobie impulsywny południowy temperament z niezwykłym opanowaniem, precyzją i wyczuciem stylu. Umie on swoją impulsywnością zarazić nie tylko orkiestrę, której pod jego batutą nie można było poznać, ale również publiczność. Nigdy jednak nie da się ponieść uczuciu, nigdy nie zaniedbuje najdrobniejszych szczegółów wykonania, toteż umie z niezwykłą subtelnością wycyzelować takie arcydzieło finezji, jak odkryte przez niego publiczności warszawskiej „Preludium" *Haendla* z oratorium „Salomon", lub uwypuklić całe bogactwo kolorystyczne „Daphnisa i Chloe" *Ravela.*

Poza tym słyszeliśmy wytrawnego i również bardzo cenionego w Warszawie kapelmistrza rumuńskiego *G. Georgesco,* który z rozmachem prowadził III Symfonię *Brahmsa* i „Juventus" de *Sabata.* Viktor *Vaszy* z Budapesztu i Rudolf *Nilius* z Wiednia przedstawiali klasę raczej przeciętną. Pozostałymi koncertami symfonicznymi, ze zmiennym powodzeniem dyrygował W. *Bierdiajew,* któremu podziękować należy za bardzo staranne przygotowanie „Uwertury" Palestra. Na wyróżnienie zasługuje bardzo udany debiut na poranku symfonicznym młodej i pierwszej chyba polskiej dyrygentki Zofii *Godlewskiej.*

Z pośród solistów, których słyszeliśmy w Filharmonii tylko dwa nazwiska były nowe dla Warszawy: bardzo zdolny, chociaż trochę nierówny wiolonczelista Pierre *Fournier,* oraz sławna pianistka włosko-francuska Magda *Tagliafero.* Wykonała ona w sposób zdumiewający precyzją, barwnością i rozmachem V koncert fortepianowy Sain-Saensa, ale w numerach solowych na recitalu wywołała raczej pewne rozczarowanie. Pomimo naprawdę wysokiego poziomu swej sztuki pianistycznej, nie umiała ona porwać publiczności, do czego może się przyczynił również dosyć monotonny program. Poza tym w Filharmonii występowali artyści dobrze nam znani: fenomenalny flecista *Callimahos,* który już w zeszłym roku zrobił furorę w Warszawie, słynny skrzypek E. *Zimbalist, J. Thibaud,* którego występ niestety sprawił pewne rozczarowanie i wreszcie pianista lwowski L. *Münzer.*

Dwa koncerty dał w Filharmonii sławny wiedeński zespół „Sänger-knaben". W śpiewie tych małych chłopców nie wiadomo co więcej podziwiać: czy młodzieńczą świeżość czy wielką kulturę muzyczną i precyzję wykonania.

Pomyślna zmiana w polityce programowej Filharmonii, polegająca na większym uwzględnieniu muzyki współczesnej i „pierwszych wykonań", w zasadzie trwa, jakkolwiek stają tu czasem na przeszkodzie czynniki zewnętrzne, albo też dobór tych „pierwszych wykonań" nie zawsze bywa udany. Zapowiedziane zaraz po „Koncercie" Kondrackiego utwory Palestra i Szałowskiego, zdawały sęi rozpoczynać całą serię wykonań nowej polskiej muzyki symfonicznej.Tymczasem „seria" ta utknęła na Palestrze. Wykonaniu „Uwertury" Szałowskiego stanął na przeszkodzie brak nut. Sądzę, że walki o znajdujący się jeszcze w rękopisach materiał nutowy nowej muzyki symfonicznej polskiej i próby monopolizowania tego materiału są objawem naprawdę przykrym i szkodzącym przede wszystkim właśnie tej młodej muzyce. Również zapowiedziane wykonanie „Koncertu" na flet *Ibert'a* nie doszło do skutku z powodu nie nadejścia w porę nut. Inne „pierwsze wykonania"

nie wyróżniały się niczym szczególnym. „Karnawał" *Weinera* był dosyć banalny, „Wariacje na temat węgierski" *Zadora* wręcz trywialne. Typowym okazem współczesnej, ale nienajnowszej muzyki włoskiej był poemat symfoniczny de *Sabata*, „Juventus", łączący w sobie reminiscencje ze Straussa i Pucciniego. Rodak de Sabata, *Veretti* reprezentuje pokolenie młodsze, które już zdołało uwolnić się od tej tradycji i dąży do t. zw. muzyki objektywnej. „Suita" Verettiego, wykonane przez Ferrero, jest jednak jeszcze w połowie drogi i dlatego nie posiada wyraźnego oblicza stylistycznego. Wybitnie ponad tymi wszystkimi „nowinkami" znajduje się wspomniana już „Uwertura" Romana *Palestra*. Jest to utwór pisany z tendencją popularyzacji muzyki nowoczesnej, ale problem ten rozwiązuje nie przez rezygnację z nowych zdobyczy, albo z poważnej postawy twórczej, ale właśnie przez wykorzystanie tych nowych i cennych wartości ,które mogą porwać szerszą publiczność. Jest to więc popis doskonałej jak zawsze u Palestra instrumentacji, przejrzystości formalnej i oryginalności w operowaniu prostymi w zasadzie tematami. Pomimo pewnej „przystępności" utworu nie zawiera on w sobie nic taniego, jest, jak już miałem okazję się wyrazić, popularyzacją muzyki nowoczesnej, ale nie modernizacją muzyki popularnej.

Drugi koncert symfoniczny Polskiego Radia w sali „Roma" był wielkim wydarzeniem artystycznym z powodu pierwszego wykonania w Warszawie „Harnasiów" Szymanowskiego w całości. I to wykonania naprawdę pierwszorzędnego. Grzegorz *Fitelberg* nie tylko przypomniał się Warszawie z najlepszej strony, jako niezrównany interpretator Szymanowskiego, ale dał pokaz nadzwyczajnych rezultatów swej pracy nad młodym zespołem orkiestry radiowej. Tak trudny i wieloplanowy utwór jak „Harnasie" nie tylko brzmiał bez zarzutu we wszystkich swoich składowych częściach (znakomicie wypadły momenty wokalne w wykonaniu p. *Janowskiego* lub chóru Polskiego Radia), ale też był doskonale skomponowany brzmieniowo w całości, zarówno w przekroju poprzecznym, jako zrównoważenie poszczególnych grup instrumentów, jak też w przekroju pionowym, w świetnym rozplanowaniu momentów dynamicznych. Sądzę, że nie powinno się wykonywać „Harnasiów" inaczej niż w całości. Jest to tak zwarte w sobie i tak doskonale skonstruowane dzieło, że wyrywanie z niego fragmentów odbija się przede wszystkim na tych fragmentach, pozbawiając je perspektywy i odpowiednich ram. Ciekawy jestem, kiedy ujrzymy w Polsce „Harnasie" naprawdę w całości — na scenie baletowej.

Pozostałe numery koncertu symfonicznego w sali „Roma" były tym razem znacznie lepiej dobrane niż na pierwszym koncercie. Suita Ryszarda *Straussa* z opery „Mieszczanin szlachicem" to dzieło odznaczające się dobrą robotą, ale dosyć tanią inwencją. Sądzę jednak, że zaznajamianie publiczności warszawskie, która na ogół słyszy tylko te same dzieła straussowskie jak „Don Juan", „Till", „Śmierć i wyzwolenie", „Zarathustra" i t. d., z inną stroną twórczości sławnego kompozytora niemieckiego, jest rzeczą słuszną i dla naszej kultury muzycznej potrzebną. Poza tym usłyszeliśmy w wykonaniu prof. Z. *Drzewieckiego* grany już raz w Filharmonii „Koncert fortepianowy" F. *Lessla*, kompozytora polskiego z początków XIX wieku, oraz „Big Ben", wariacje na temat melodii zegara opactwa westminsterskiego w Londynie —

barnie zinstrumentowany i niepozbawiony interesujących pomysłów utwór kompozytora austriackiego E. *Tocha.*

W Konserwatorium odbyła się dalsza seria debiutów artystów zagranicznych, przyjeżdżających po raz pierwszy do Polski. Wśród tych debiutów najlepiej wypadły: recital śpiewaczy artystki łotewskiej Mariny *Karklin* oraz dwa występy pianisty z Ameryki, ucznia Hofmanna, Shury *Cherkassky'ego.* Pani Karklin debiutowała przed paru laty w Warszawie jako pianistka, teraz występuje jako śpiewaczka o pięknym, doskonale postawionym głosie. Wielka ekspresja dramatyczna predestynuje p. Karklin na śpiewaczkę operową, ale posiada ona poza tym zalety dosyć u śpiewaków rzadkie, niewątpliwie wypływające z głębszej podstawy, jaką p. Karklin dało przygotowanie pianistyczne: jest to wielka kultura muzyczna, świetna rytmika, idealnie przemyślane frazowanie.

Cherkassky wzbudził zdumienie swą niewiarogodną techniką. Od Hofmanna przejął on nie tylko tajemnice niesamowitej zręczności palcowej, potężny ton i niezwykłe zróżnicowanie dynamiczne i kolorystyczne brzmienia, ale również tak charakterystyczną dla szkoły Hofmannowskiej tendencję wydobywania na jaw najbardziej ukrytych głosów, uwypuklania wszystkiego, co w akompaniamencie może grać rolę motywu. Przy tych ogromnych możliwościach pianistycznych nie jest jednak Cherkassky głębokim artystą i dlatego, chociaż ma nieraz bardzo interesujące pomysły, interpretacja jego robi raczej wrażenie sztuczne, i cel zbyt często wydaje się niewspółmierny ze środkami, przy których pomocy zostaje osiągnięty.

Poza tym w Konserwatorium debiutowali: skrzypaczka fińska Kerttu *Wanne,* bardzo kulturalna śpiewaczka M. *Ffranqçon-Davies,* nieco przesadna pieśniarka holenderska Liesbet *Sanders,* duet angielski (wiolonczela i fortepian): Thelma *Reiss* i John *Hunt* oraz Winifred *Christie,* pianistka propagująca fortepiany dwuklawiaturowe, wynalazek jej męża Mooza, wynalazek przynoszący dosyć istotne ułatwienie w technice pianistycznej i pozwalający między innymi grać organowe dzieła w fakturze oryginalnej.

Z pośród znanych już w Warszawie artystów słyszeliśmy wspaniałego wirtuoza Claudio *Arrau,* duet węgierski *Zathureczky-Eyssen,* fenomenalnego *Callimahosa* i wciąż popularnego, chociaż coraz gorzej grającego Imre *Ungara.*

Na pierwszej audycji Tow. Muz. Współczesnej poznaliśmy bardzo ładny, doskonale skonstruowany, chociaż wbrew współczesnym tendencjom niemal całkiem wolny od polifonii „Kwartet" *Szałowskiego* oraz interesującą, chociaż niezupełnie jeszcze dojrzałą „Suitę" na skrzypce i fortepian młodziutkiego kompozytora angielskiego B. *Brittena.* Wśród pozostałych numerów wzbudziły zainteresowanie pieśni Szymanowskiego z op. 11, dopiero teraz po raz pierwszy wykonane, oraz doskonale odegrana przez Woytowicza „Sonata op. 14" *Prokofiewa.*

Pod egidą T. M. W. odbył się również w sali im. Karłowicza wieczór pieśni i piosenek współczesnych *(Weill, Grosz, Gruenberg, Laparra, Canteloube* etc.), w wykonaniu Toli *Korjan.* Doskonały talent dramatyczny i wielka muzykalność artystki pozwoliły jej z niezwykłą subtelnością podać ten zupełnie specjalny „genre" muzyki, wytworzonej w ostatnich czasach, znaj-

dującej się na pograniczu śmiałej, nowoczesnej muzyki poważnej, a tak zwanej muzyki lekkiej. Program zawierał poza tym parę pieśni autorów całkiem poważnych: *Szymanowskiego, Palestra, Maciejewskiego*.

Na audycjach „Ormuzu" usłyszeliśmy jako pierwsze wykonanie „Suitę góralską" na małą orkiestrę utalentowanego młodego kompozytora J. *Ekiera*, dzieło oryginalne zarówno w ujęciu materiału folklorystycznego jak i w potraktowaniu instrumentacji. Poza tym w programach dwuch audycyj, poświęconych dawnej muzyce, szczególne zainteresowanie wzbudziły: pieśni *Mozarta, Jamelliego i Pergolesego* w wykonaniu I. Zwidrynówny, „Trio" *Pergolesego* na dwoje skrzypiec i klawesyn, „Psalm" *Schützа* na chór żeński, orkiestrę i organy, oraz genialny „Koncert D-dur" Bacha na fortepian i orkiestrę w wykonaniu P. *Lewieckiego*. Koncert ten został przez samego Bacha przerobiony z „Koncertu Skrzypcowego E-dur". Mieliśmy przypadkowo możność porównania obu wersyj, gdyż parę dni przed tym wersja skrzypcowa była wykonana przez Thibaud w Filharmonii. Muszę przyznać, że w postaci pierwotnej „Koncert" brzmi lepiej.

W Operze odbyła się w okresie sprawozdawczym tylko jedna premiera „Dzwony z Kornewilu". Premiera ta, chociaż nie przyniosła rewelacyj ani głosowych ani reżyserskich, miała tę dodatnią stronę, że niemal całe przedstawienie spoczywało na barkach młodych, jeszcze nie zmanierowanych sił. Obie główne bohaterki pp. *Kaupe i Bastani* były młode, swobodnie grały i lekko śpiewały. Z pośród partyj męskich najlepszy był *Popławski*. Całość chociaż szablonowa, ale nie irytująca. Z występów gościnych w Operze zanotować należy występ *Szalapina* w „Borysie Godunowie".

Konstanty Régamey

KRAKÓW

Jeszcze w połowie października zaczęły się gromadzić chmury nad krakowską operą. Nieporozumienia między orkiestrą a dyrekcją na tle wysokości płac doprowadziły do chwilowego zawieszenia przedstawień. Obecnie podobno sprawa jest przesądzona w sensie negatywnym. Obie strony nie znalazły wspólnej platformy, a w rezultacie Kraków jest pozbawiony stałej opery. Problemy, które doprowadziły do tego stanu rzeczy są dość trudne do rozwiązania. Opera krakowska była bodajże jedyną w Polsce placówką tego rodzaju, która musiała się obywać niemal zupełnie bez subwencji. Wprawdzie frekwencja publiczności była naogół duża (co świadczy o zapotrzebowaniu muzyki operowej), jednakowoż jest rzeczą wiadomą że kasa nie jest jedynym czynnikiem decydującym o bierności lub czynności bilansu teatralnego. Trudno się też dziwić muzykom, że nie chcieli pracować za nieprawdopodobnie niskie honoraria, przecież są zawodowcami, a trudno wymagać od wszystkich pracy wyłącznie ideowej. W toku pertraktacji obie strony stawiały sobie różne zarzuty, które odbiły się nawet echem w prasie. Niewątpliwie dużo uwag było słusznych, wiele jednak było podyktowanych wrażeniem chwili. Tak czy inaczej, Kraków jest pozbawiony opery, a sytuację mogłoby poprawić jedynie przyjście z pomocą finansową władz. W ubiegłych latach była muzyka u ojców miasta na indeksie, dopiero od kilku miesięcy zrozumiał Zarząd Miejski znaczenie kulturalne organizacji

muzycznych i zaczął im przychodzić z pomocą. Może tez idea opery znajdzie poparcie.

Drugą sprawą, która zelektryzowała krakowskich muzyków i melomanów były tarcia w łonie Filharmonii, które doprowadziły nawet do odwołania pierwszego w tym sezonie koncertu. Na szczęście zwyciężyła zdrowa myśl wspólnej pracy dla dobra polskiej sztuki i stanowiska — jak się zdawało — diametralnie różne zostały sprowadzone do wspólnego mianownika, czego najlepszym dowodem był koncert Filharmonii, który uważać należy za bardzo udany. Dyrygentem tego koncertu był ulubieniec krakowskiej publiczności, W. Berdiajew, solistą Sztompka. — Zanotować tu należy bardzo dodatni objaw: sala Starego Teatru była przepełniona, co zdarza się w Krakowie w ostatnich czasach dość rzadko nawet mimo nie jednokrotnie bardzo liberalnie stosowanej polityki „kartkowej". — Z koncertów zbiorowych przychylną ocenę uzyskał występ Kameralnego Zespołu Instrumentalnego Tow. Muz. w Sali Konserwatorium.

Niedzielne koncerty Stowarzyszenia Młodych Muzyków, przyniosły w listopadzie kilka interesujących pozycyj: Wieczór sonat (Marcello, Haydn, Brahms) w wykonaniu St. Schleichkorna (altówka) i dr. H. Landauówny (fortepian), recital jedynego zdaje się w Polsce gambisty F. Macalika i in.

Jeżeli chodzi o artystów zamiejscowych, to ubiegły miesiąc był „obsadzony" bardzo silnie. — W pierwszym rzędzie wymienić tu trzeba mieszany (chłopięcy) chór z Ratyzbony, stojący na najwyższych wyżynach sztuki wykonawczej. (dyr. dr. T. Schrems). W zestawieniu z tym zespołem zbladł nawet znakomity i zawsze w Krakowie gorąco witany wiedeński chór chłopięcy. — Inna rzecz, że ostatni występ sympatycznych wiedeńczyków, stał na trochę niższym poziomie, niż poprzednie. — Z pośród solistów najliczniej reprezentowani byli jak zwykle pianiści: uczeń Hoffmana Cherkassky, znani w Krakowie C. Arrau i I. Ungar (który wykazuje w ostatnich czasach uspokojenie i pogłębienie), wreszcie Ray Lev i M. Tagliafero. — Skrzypków reprezentował artysta pierwszorzędny, lecz dość akademicki, Efrem Zimbalist.

W. M. L.

POZNAŃ

Nowsza muzyka francuska jest Poznaniowi na ogół mało znana, tak że nawet „Daphnis i Chloe" Ravela było tutaj nowością, nie mówiąc o „Salome". Florent Schmidta. To Nowowiejskiemu i jego zapałowi do muzyki francuskiej mamy tym razem do zawdzięczenia, żeśmy te rzeczy usłyszeli „na żywo". (A niebawem obiecuje nam nasz szambelan i czwartą symfonię Roussela!).

Z muzyką francuską jest oczywiście nieco trudno, bo posiada ona nie tylko swój odrębny styl, ale i brzmienia wymaga specjalnego. A tych rzeczy nie można wydobyć na prędce, bez należytego wczucia się i skupienia wszystkich wykonawców, t. j. orkiestry i dyrygenta, a głównie dyrygenta .

W koncercie tym, poświęconym właściwie muzyce francuskiej — bo poza wspomnianymi dwiema nectami Magda Tagliafero grała jeszcze koncert F dur Saint Saensa — znalazł się trochę klinem, utwór Szambelana „Śmierć Ellenai" na ork. smyczkową i klarnet, grany po raz pierwszy. (Ma to być

zresztą jeden z wczesnych opusów i już choćby dlatego pasowałby lepiej do innego programu).

Pianistka Tagliafero jest świetną wirtuozką, o znakomitym mechanizmie, niezawodnym rytmie i barwnym a bardzo elastycznym tonie. Muzycznie biorąc ma swoje maniery, które nie zawsze przypadają słuchaczowi do gustu i pobudzałyby do dyskusji na temat smaku, nie są one jednak tak rażące, żeby przeważyły zalety, które przecież wybitnie nad całością górują.

Na następnym koncercie symfonicznym jako kapelmistrz wystąpił Wiłkomirski, a solistą był Wielhorski. W programie Wiłkomirskiego najdodatniej zaznaczyła się czwarta symfonia Poradowskiego, a także „Bajka" Moniuszki. Wielhorski, pianista, dał się poznać także jako autor granej przez siebie „Fantazji", po której usłyszeliśmy jeszcze andante spianato Chopina.

Z muzyki chóralnej wykonana była kantata Bacha „Z nami bądź" i motet Gorczyckiego „Illuit sol" (w radio) w wykonaniu chóru im. Moniuszki, a poza tym dane było „Deutsches Requiem" Brahmsa w wykonaniu zbiorowych chórów niemieckich „Bachvereinu" z Poznania, Bydgoszczy i Leszna pod dyr. Jedecke. Niemcy wystąpili także z propagandowym koncertem chóru katedralnego z Ratysbony (t. zw. Domspatzen) pod dyr. Schrems'a. Występ ten był dla Poznania o tyle interesującym, że dał okazję do porównania ratysbończyków z tutejszym chórem ks. Gieburowskiego. Na mój smak porównanie to wypadło znacznie na korzyść chóru ks. Gieburowskiego, górującego nad ratysbończykami precyzją intonacji, równiejszymi i piękniejszymi głosami — szczególnie w basach, których Ratysbona właściwie w tym znaczeniu, jak my basy rozumiemy, nie ma, rozległością skali dynamicznej z jej giętkością i wreszcie barwnością brzmienia, które u ratysbonczyków jednak jest zbyt monotonne. Z całym uznaniem stwierdzić jednak należy, że jest to zespół na wysokim poziomie, dobrze zdyscyplinowany i przestrzegający bardzo granic dobrego smaku, pod którym to względem zasługa dyrygenta ks. Schremsa jest dobrze widoczna.

Z muzyki kameralnej odbyły się trzy interesujące wieczory kwartetu drezdeńskiego, miejscowego Polskiego Kwartetu Smyczkowego i wieczór sonat angielskiej pary wykonawców: p. Reiss — wiolonczela i p. Hunt — fortepian.

Kwartet Drezdeński dobrze tutaj znany jest zespołem o dużych zaletach technicznych, dobrze zgrany i precyzyjny w szczegółach, ale nieco ciężki, sztywny i bez polotu w wykonaniu. Polski Kwartet Smyczkowy (Jahnke, Witkowski, Szulc, Danczewski) konkuruje z powodzeniem z obcymi zespołami występującymi w Poznaniu, zyskując coraz więcej na giętkości i jednolitości. Najciekawszym z kameralnych był jednak wieczór sonat wspomnianej pary angielskiej: Reiss — Hunt. Są to młodzi ludzie o wybitnych walorach artystycznych, skupieni, poważni, odrzucający wszelki efekt dla efektu, pełni temperamentu ale trzymanego w ostrych ryzach, a technicznie przygotowani wyjątkowo wszechstronnie i wyczerpująco. Słuchało się ich całym sobą,„ bez cienia owego wyrozumowanego zainteresowania, które tak często w praktyce koncertowej musimy przywoływać do pomocy. Dopiero po skończonej grze przychodziło uświadomienie, że było to przecież świetne wykonanie.

W operze wypełniającej repertuar wznowieniami z ważniejszych wydarzeń

było przypomnienie nam Lohengrina i Zamarłych Oczu, przygotowanych na miarę istniejących środków, możliwości, oraz zgodnie z tradycyjnymi poglądami na operę i upodobaniami artystycznymi.

Wystąpił tu także pianista Imre Ungar, bez powodzenia jednak i prawie niezauważony.

W uzupełnieniu poprzedniego sprawozdania należy dodać, że tegoroczny Kongres muzyki kościelnej archidiecezji gnieźnieńsko-poznańskiej odbyty w Poznaniu przy dużym udziale chórów i wielkim zainteresowaniu duchowieństwa, stał się poważną manifestacją muzyki kościelnej w dobrym stylu i wykazał, że praca w tym kierunku istnieje, a nawet robi postępy. Poziom chórów, szczególnie wiejskich był dla wszystkich bardzo miłą niespodzianką. Wyszło przy tej okazji na jaw, że mamy na wsi kilku młodych, zdolnych i z dobrymi kwalifikacjami oraz z poważnymi aspiracjami dyrygentów. Gdzie taki dyrygent działa (a nie zawsze jest nim organista) rezultaty widoczne są już po krótkim czasie. Jednak, jak na istniejące potrzeby i rozległości terenu dyrygentów takich jest ciągle jeszcze bardzo mało. Kongres był dobrze pomyślany i zorganizowany, i to zarówno w części muzycznej jak i zawodowo-organizacyjnej. Od strony muzycznej najpoważniejszym wysiłkiem było wykonanie mszy Nowowiejskiego „Pro Pace" w zbiorowym chórze. Wybierając ten utwór organizatorzy wykazali wiele ufności w siły swych śpiewaków i dyrygentów. Ufność ta zdaje się była zbyt daleko posunięta — szczególnie w odniesieniu do dyrygentów — bo wykonanie, pomimo, że przeszło bez wypadku, nacechowane było głównie troską o to, aby nie wypaść z taktu i utrzymać się w tonacji. Ale powtarzam, winić tu należy raczej dyrygentów niż śpiewaków. W sumie jednak wysiłek bardzo duży i zasługujący na wyróżnienie, jak zresztą cały kongres, który w tej formie, zakresie i poziomie był chyba pierwszym w Polsce.

St. Wiechowicz.

LWÓW

Wielce wymownym dla stosunków lwowskich jest fakt, że zasługa rozpoczęcia obecnego sezonu koncertów symfonicznych we Lwowie przypadła w udziale *Żyd. Tow. Art.-Lit.* Inauguracyjny koncert Filharmonii lwowskiej był w rzeczywistości drugim z kolei koncertem symfonicznym we Lwowie.

W listopadzie br. odbyły się dwa koncerty Filharmonii lwowskiej; pierwszym z nich kierował *dr. A. Sołtys*, dyrygentem drugiego był *Br. Wohlfstahl.*

Dr. A. Sołtys pięknie przypomniał 40-letnią rocznicę śmierci *A. Brucknera* wykonaniem jego IV symfonii, „romantycznej"; poza tym w programie koncertu pod dyrekcją A. Sołtysa znalazły się: efektowna w instrumentacji „Rapsodia hiszpańska" *M. Ravela* oraz „Epizod na maskaradzie" *M. Karłowicza*, odegrany jako wstęp do koncertu.

Pewna czasami jeszcze nierównomierność w brzmieniu orkiestry na pierwszym koncercie ustąpiła w znacznej mierze już na drugim, którym dyrygował dawno we Lwowie niewidziany *Br. Wohlfstahl.* Gorąco przyjmowano go za stylowo odtworzoną III symfonię *Beethovena,* za piękny „Karnawał rzymski" *H. Berlioza*, za dobrze dynamicznie opracowaną uwerturę do „Tannhäusera" *R. Wagnera.* Z polskich dzieł wykonał Wohlfstahl młodzieńczy

wprawdzie, lecz niemniej interesujący charakterystyczny utwór *L. Różyckiego:* „Stańczyk".

Soliści obu koncertów: *L. D. Callimachos,* po raz pierwszy występujący we Lwowie doskonałym odegraniem na flecie koncertu Mozarta i innych drobnych utworów oraz lwowianin *Br. Gimpel,* wykonaniem koncertu skrzypcowego Brahmsa, zdobyli sobie duży poklask publiczności.

Z koncertów solistów odbył się występ *I. Ungara,* zawsze we Lwowie z entuzjazmem przyjmowanego. Z programu obejmującego m. in. utwory Bacha, Mozarta (sonata c-moll, w dynamice nieco przejaskrawiona), Beethovena, najbardziej interesującymi w jego interpretacji były preludia *Chopina.*

W ramach koncertu, urządzonego pod protektoratem Ambasadora W. Brytanii i brytyjskiego komitetu dla współpracy z zagranicą w sali Pol. Tow. Muz. dali wieczór muzyki kameralnej *Thelma Reiss* (wiolonczela), i *John Hunt* (fortepian). T. Reiss wykazała dobre opanowanie instrumentu oraz pięny ton, który uwydatnił się zwłaszcza w solowej sonacie C-dur *J. S. Bacha* oraz w rzadko słyszanej sonacie g-moll *Chopina.* J. Hunt zainteresował próbą „niepatetycznego" odegrania sonaty *op. 13 Beethovena.*

Po dwuletniej przerwie bawił we Lwowie chór wiedeńskich chłopców-śpiewaków; wykonał on utwory kościelne wielogłosowe, Gallusa, Regera i in., różne pieśni oraz 1-aktową operę komiczną Fr. Schuberta: „Wojna domowa".

Trzeba nakoniec wspomnieć, że kilkakrotnie wykonano ostatnio we Lwowie fragmenty „Ślubów Jana Kazimierza" (c. II i III) *Miecz. Sołtysa* pod dyrekcją A. Sołtysa, m. in. w siódmą rocznicę śmierci kompozytora (audycja radiowa) oraz na akademii w 18 rocznicę oswobodzenia Lwowa. W wykonaniu brały udział chóry Pol. Tow. Muz., Lutnia-Macierz, Bard oraz orkiestra Filharmonii lwowskiej. Nie wątpimy, że usłyszymy jeszcze utwory chóralne także innych polskich kompozytorów.

W trzecim koncercie uczniowskim absolwentów Konserwatorium Pol. Tow. Muz. wystąpili uczniowie klas śpiewu Z. Kozłowskiej (E. Zarzycka, K. Menkerówna) oraz fortepianu ś. p. M. Sołtysowej (W. Mattauschówna) i H. Ottawowej (M. Szłapakówna).

J. J. Dunicz.

WILNO

Początek tegorocznego sezonu obfitował w wydarzenia, które potwierdziły kruchość podstaw, na jakich opiera się organizacja wileńskiej muzyki symfonicznej. Z trudnością udało się zapobiec wyjazdowi kilku dobrych muzyków, bez których orkiestra symfoniczna nie mogłaby egzystować. Utraciliśmy w każdym razie wybitnego wiolonczelistę Alberta Katza oraz klarnecistę i dyrygenta Sylwestra Czosnowskiego. Wilno nie dysponuje dziś wiolonczelistą, ani też nie ma żadnych środków dla sprowadzenia kogoś. W lecie zmarło trzech altowiolistów, jeden zaś wyjechał do Warszawy. I w tym dziale walczy się z poważnym przesileniem. Skoro do tych faktów dodamy brak sali nadającej się dla koncertów symfonicznych zrozumiemy dopiero, w jak opłakanych warunkach znajduje się kultura muzyczna Wilna. Starania o poprawę tego stanu rzeczy nie dają rezultatów. W pierwszej linji do opieki nad sztuką i muzyką powołane jest miasto Zarząd Miejski — może to

jest paradoksalne, ale tak jest — zajmuje wręcz wrogie stanowisko wobec sztuki wileńskiej i nie poczuwa się do żadnego obowiązku opieki; na zmianę tego niepojętego stanowiska muszą wpłynąć władze wyższe w imię obrony interesów kultury polskiej.

Koncerty symfoniczne prowadzi w tym roku Klub Muzyczny; tak samo audycje szkolne organizowane w porozumieniu z Kuratorium i niestrudzoną p. Bronisławą Gawrońską, której za akcję muzyczną rozwijaną na terenie szkolnictwa należy się niejeden Krzyż Zasługi.

Klub Muzyczny w porozumieniu z Radą Wil. Zrzeszeń Artystycznych rozwija swoją działalność i poza granicami miasta. We wrześniu powstały z inicjatywy obydwu instytucyj Towarzystwa Muzyczne w Grodnie i Święcianach. W ciągu tegorocznej jesieni uruchomiono w Grodnie Instytut Muzyczny (pod dyr. p. Wyleżyńskiego), w Święcianach Szkołę Muzyczną (pod dyr. mgr. W. Rudzińskiego). Być może, że w przyszłym roku uda się zorganizować uczelnię w Nowogródku.

W ten sposób Klub łącznie z Radą prowadzą planową akcję rozbudowy podstawowych komórek muzycznych, bez czego nie można wogóle marzyć o jakiejkolwiek poprawie muzyki na wschodzie Polski.

Niestety, akcja natrafia na olbrzymie trudności. Przede wszystkim w doborze odpowiednio sprężystych i dzielnych ludzi, mogących prowadzić z entuzjazmem „robotę" w najbardziej zakazanej dziurze; drugim powodem trudności jest brak pieniędzy. Sztuka wymaga środków materialnych. Nie można zakładać szkół muzycznych bez fortepianów. Gdyby dla województwa wileńskiego zakupiono chociażby 50 fortepianów, byłoby to niemniej ważnym czynem patriotycznym jak kupienie 50 karabinów maszynowych. Ten bowiem, który z karabinu będzie strzelać musi przecież wiedzieć za co i o co walczy. Tą świadomość może mu dać wyłącznie i tylko kultura duchowa. Innym środkiem do duszy ludzkiej dostać się nie podobna.

Koncerty symfoniczne mieliśmy dotąd dwa. Na jednym z nich wystąpił zamorski gość, p. Jerzy Szpinalski, skrzypek bardzo zdolny, o miękim ciepłym tonie. Koncertami dyrygował p. Cz. Lewicki.

W Klubie b. interesujący wieczór klasycznych sonat dali obaj Szpinalscy, Stanisław i Jerzy. Z wybitnych sił zagranicznych słyszeliśmy znakomitego Thibaud (skrzypce), zadziwiającego Callimachosa (flet), doskonałego Claudio Arrau (fort.) i manierycznego Czerkasky'ego (fort.).

Niezwykle doniosła dla muzyki wileńskiej uchwała, zapadła w dniu 30.XI. na Walnym Zebraniu Rady Wileńskich Zrzeszeń Artystycznych, w skład której wchodzą wszystkie towarzystwa artystyczne Wilna (architektów, literackie, muzyczne i plastyczne). Rada uchwaliła *jednogłośnie* wszcząć akcję za *upaństwowieniem Konserwatorium Muzycznego im. Karłowicza w Wilnie.* Uchwała ta świadczy o coraz bardziej manifestującym się zrozumieniu, że kultura duchowa potrzebuje opieki Państwa, szczególnie tu, na Wschodzie.

Irma.

KATOWICE

Do najważniejszych bezsprzecznie wydarzeń muzycznych sezonu jesiennego w Katowicach zaliczyć należy konkurs instrumentów dętych drewnianych,

jaki się odbył w październiku z inicjatywy Towarzystwa Muzycznego a ściślej jego kierownika artystycznego, Faustyna Kulczyckiego, dyr. Śl. Konserwatorium Muzycznego w Katowicach. Zarówno poziom i przebieg konkursu jak i strona organizacyjna, wykazały — że impreza ta była posunięciem bardzo szczęśliwym i celowym, oraz że przeprowadzenie jej spoczywało w odpowiednich rękach.

Kandydatów do konkursu zgłosiło się przeszło czterdziestu, ze wszystkich stron Polski. Zostali oni podzieleni na dwie kategorie: cywilną i wojskową, i podział ten został utrzymany również przy klasyfikacji końcowej — za wyjątkiem jedynie nagrody I-szej (stypendium na wyjazd zagranicę), którą postanowiono przyznać najlepszemu bez względu na grupę. Po długotrwałych naradach sądu konkursowego (na dwóch posiedzeniach) przyznano ją panu Bartnikowskiemu, absolwentowi Konserwatorium warszawskiego (flet). Równą ilość punktów otrzymał pan Edward Jaworski, uczeń Śl. Konserwatorium w Katowicach (również flet), nieprzeciętnie utalentowany uczeń prof. Grzegorza Turkowskiego. W dalszych rogrywkach kategorii cywilnej — w grupie klarnetu pierwsze miejsce zajął pan Sylwester Czosnowski z Wilna (były wychowanek Konserwatorium katowickiego), w grupie obojów — pan Orzażewski Zygmunt z Warszawy, wreszcie w grupie fagotu — p. Wilczok Eugeniusz, słuchacz Śl. Konserwatorium Muzycznego w Katowicach (klasa prof. Pawła Müllera).

W kategorii wojskowej pierwsze miejsce w grupie fletu zdobył p. Biegała Zygfryd z 55 p.p., wychowanek Wojskowej Szkoły Muzycznej w Katowicach (klasa p .G. Turkowskiego). W grupie klarnetu — p. Michalak Wilhelm z Poznania, w grupie oboju — p. Więcek Paweł, słuchacz Śl. Konserwatorium w Katowicach (klasa prof. W. Smyka), w grupie fagotu — p. Korcz Franciszek z Poznania. Ponadto specjalną nagrodę, ad hoc ufundowaną przez P. W.-wojewodę Śląskiego p. Dr. Saloniego, przyznano bardzo obiecującemu młodocianemu (13-letniemu!) klarneciście z Wilna, Gaszewskiemu Kazimierzowi.

Wszyscy wyżej wymienieni laureaci konkursu stanowią już wysoką klasę artystyczną, o wyraźnie nieraz zarysowanych indywidualnościach. Zwracał uwagę liczny i zaszczytny udział w konkursie byłych oraz obecnych słuchaczy Śl. Konserwatorium w Katowicach, którzy bądź zdobyli szereg pierwszych miejsc (pp. Jaworski, Czosnowski, Wilczok, Biegała, Więcek), bądź stanowili bardzo groźnych rywali dla zwycięzców, jak np. pp. Wereszczyński (flet wojskowy), oraz Wojtuń (fagot wojskowy).

Nie może ulegać wątpliwości, że inicjatywa dyr. Kulczyckiego, organizatora tak szczęśliwie pomyślanego konkursu zasługuje na żywy poklask i uznanie. Podobno dyr. Kulczycki, zachęcony powodzeniem tej imprezy, projektuje w przyszłości szereg konkursów dla różnych instrumentów, jak np. smyczkowych, wiolonczeli, kontrabasu lub dętych (blachy). Wszystko przemawia za tym, że dadzą one niemniej wartościowe wyniki, jak powyższy konkurs inauguracyjny, a nie trzeba dodawać, jak cenną pozycję stanowić one będą, jako czynnik ożywczy w życiu muzycznym Śląska. Na podkreślenie zasługuje poparcie, jakiego konkursowi udzieliły władze centralne, oświatowe i wojskowe, delegując do Jury konkursu Dr. St. Lidzkiego-Śle-

dzińskiego wizytatora Wydziału Muzycznego M. W. R. i O. P., oraz kpt. Dorożyńskiego przedstawiciela Referatu Muzycznego M. S. Wojsk. — wyznaczając szereg nagród pieniężnych w wysokości ogólnej kilku tysięcy złotych. Przewodniczącym Jury został na zaproszenie Towarzystwa Muzycznego Rektor Warszawskiego Konserwatorium Muzycznego p. Eugeniusz Morawski.

Z innych wydarzeń muzycznych zasługują na wyróżnienie dwa koncerty symfoniczne Towarzystwa Muzycznego, dyrygowane przez dyr. Kulczyckiego i prof. Dymmka, w których udział wzięli obok orkiestry symfonicznej Towarzystwa Muzycznego znani soliści: prof. Józef Cetner (skrzypce) i prof. St. Allinówna (fortepian). Odbył się również recital cenionego w Katowicach niewidomego pianisty węgierskiego Imre Ungara.

W najbliższej przyszłości odbędą się koncerty: Chopinowski Artura Rubinsteina, oraz III Symfoniczny Towarzystwa Muzycznego. Dyrekcja: Stefan Lidzki-Śledziński, solista: Stanisław Szpinalski (fortepian).

Herbert Krzok.

TORUŃ

Działalność Pomorskiego Towarzystwa Muzycznego w Toruniu rozszerza coraz bardziej swój zasięg, wciągając w orbitę swych prac i inne miasta Pomorza. Dotychczas utworzone zostały filie Towarzystwa w Świeciu i Chełmnie, a jak dowiadujemy się, utworzenie oddziałów w kilku innych miastach jest kwestią najbliższych tygodni. Organizacja ta mieć będzie niewątpliwie ogromny wpływ na życie kulturalne całego Pomorza, zapoznając i łącząc społeczeństwo coraz silniej ze światem wartości duchowych.

Praca ta idzie w parze z działalnością Pom. Tow. Muz. na terenie Torunia, i to w dwuch kierunkach: rozwoju Konserwatorium i organizacji ruchu koncertowego.

Konserwatorium Pom. Tow. Muz., najstarsza uczelnia muzyczna, doczekało się czasów prawdziwego swego rozkwitu. Wraz z wzrostem ilości uczni zwiększa się stale grono profesorów, wyłącznie o jednostki reprezentujące rzetelne wartości artystyczno-pedagogiczne.

Piętnastoletni okres istnienia Konserwatorium Pom. Tow. Muz., aczkolwiek miał swoje momenty silnej depresji, to jednak zaznaczył się dodatnio wpływem na rozwój zainteresowania publiczności toruńskiej dla muzyki. Zainteresowanie to wzrosło wraz zpodniesieniem się obecnie poziomu artystycznego imprez koncertowych. W bieżącym sezonie urządziło Pom. Tow. Muz. w ciągu miesięcy października i listopada trzy koncerty.

Pierwszym z nich był koncert w dn. 5 października z udziałem Eugenii Umińskiej — skrzypce, Ireny Kurpisz - Stefanowej i Stanisława Chojeckiego — fortepian. Koncert ten obfitował w nader ciekawe momenty. Umińska w szeregu solowych utworów zaprezentowała wysoką klasę gry skrzypcowej. Kurpisz-Stefanowa i Chojecki wykonali utwory na dwa fortepiany wykazując precyzję i czystość techniczną gry, oraz dobre poczucie stylu zarówno w zakresie muzyki klasycznej (Mozart — Sonata d-dur) jak i współczesnej (Debussy — Suita „En blanc et noir").

Drugim z kolei koncertem był w dn. 25 października występ śpiewaczki Stanisławy Korwin-Szymanowskiej oraz Kwartetu Drezdeńskiego. Wieczór

ten przyniósł licznie zebranej publiczności wiele artystycznych wzruszeń i pozostawił niezatarte wrażenie. Drezdeńczycy sięgnęli i do polskiej twórczości kameralnej, wykonywując kwartet smyczkowy op. 11 — Perkowskiego.

Trzeci koncert odbył się w dn. 9 listopada. Wykonawcami byli: śpiewaczka Aniela Szlemińska, oraz Trio Pom. Tow. Muz. (w składzie: Irena Kurpisz-Stefanowa — fortepian, Jerzy Stefan — skrzypce i Tadeusz Kowalski — wiolonczela) jako stały zespół kameralny P. T. M.

Niezależnie od publicznych koncertów, odbywają się sporadycznie audycje kameralne wyłącznie dla członków P. T. M., oraz zaproszonej publiczności. Pierwsza w bież. sezonie odbyła się w dn. 22 listopada w wyk. Haliny Wojciechowskiej (skrzypce) oraz Stanisława Chojeckiego (fortepian). Program wypełniła muzyka dawna.

Sympatycznym objawem jest zainteresowanie dla tych poczynań ze strony Rozgłośni Toruńskiej, której mikrofony widzimy nieomal na wszystkich imprezach Pom. Tow. Muz.

W grudniu przewidziany jest pierwszy występ orkiestry kameralnej Pom. Tow. Muz. pod dyr. prof. Konserwatorium Lucjana Guttry.

Powstała przy Pomorskim Tow. Muz. komisja poranków muzycznych dla młodzieży szkolnej ustaliła całoroczny plan pracy w tym zakresie. Postanowiono zorganizować w bież. roku szkolnym 6 audycyj według programu podanego przez Min. W .R. i O. P. Dotychczas odbyły się dwie. Pierwsza w wyk. E. Umińskiej i I. Kurpisz-Stefanowej (w październiku) druga — Aneli Szlemińskiej oraz Tria Pom. Tow. Muz. (w listopadzie). Zaznaczyć należy, że każdej z tych audycyj wysłuchiwało ok. 1600 młodzieży szkół średnich.

Szybki rozwój życia muzycznego w Toruniu niewątpliwie pobudzi i sąsiednie większe miasta do intensywniejszej pracy i silniejszego rozmachu w zakresie propagandy sztuki muzycznej.

Cantus.

BYDGOSZCZ

Bieżący sezon muzyczny naszego miasta zaznaczył się wyraźną poprawą poziomu imprez koncertowych; chociaż po dawnemu nie odbywa się tych imprez wiele (zdolność konsumpcyjna naszej publiczności jest ciągle jeszcze nie wielka) to jednak koncerty, które miały miejsce na przestrzeni ostatnich tygodni wykazały poziom, jakiego wstydzić się nie potrzeba. Poprawa ta jest niewątpliwie jednym z najpoważniejszych osiągnięć, jakie życie kulturalne naszego miasta może zapisać na swoje dobro; nie może bowiem ulegać wątpliwości, że dla dobra kultury muzycznej większą wartość ma jeden koncert o poziomie dobrym, niż kilka w wykonaniu dyletanckim. Wobec powszechnego w Polsce rozpanoszenia szkodliwego dyletantyzmu (głównie na prowincji) zaznaczająca się w Bydgoszczy sanacja muzycznego życia nabiera znaczenia specjalnego.

Z pośród odbytych w okresie sprawozdawczym koncertów na plan pierwszy wysuwają się dwa wieczory muzyki kwartetowej, na których wystąpiły: Polski Kwartet smyczkowy z Poznania i Kwartet Drezdeński. Bezpo-

średnie niemal następstwo tych dwóch koncertów pozwoliło przy porównawczej ocenie wysnuć dla kwartetu poznańskiego wnioski najbardziej pochlebne.

Imponujący jest poziom artystyczny, do jakiego dziś doszedł ten zespół; imponujący i zarazem krzepiący. Jest on wymownym dowodem, do jak wartościowych wyników dojść można przy wytrwałej, świadomej celu pracy, nawet w warunkach najmniej tej pracy sprzyjających. (długo nam chyba jeszcze trzeba będzie czekać, nim praca w kwartecie stanie się dla artystów źródłem dochodu!). Jeżeli w wielu dziedzinach muzycznego życia mieliśmy i mamy do odrobienia liczne zaległości, to w dziedzinie muzyki zespołowej zaległości tych jest chyba najwięcej. Mało bardzo mamy dobrych utworów kameralnych, które moglibyśmy przeciwstawić arcydziełom obcym; również i najmłodsza nasza generacja kompozytorska nie wiele objawia dla tego terenu zainteresowania. Sądzę, że główna tego stanu rzeczy przyczyna leżała w tym właśnie, że nie było w Polsce stałych, dobrych zespołów kameralnych, które by utwory te wykonywały. Z chwilą, gdy za przykładem Poznania pójdą także inne większe ośrodki muzyczne Polski, zwiększy się niechybnie wśród naszych kompozytorów zainteresowanie dla muzyki kameralnej.

W wykonaniu Poznańczyków (Zdz. Jahnke, Wł. Witkowski, T. Szulc, D. Danczowski) słyszeliśmy kwartety: Żeleńskiego (A), Schumanna (A) i Haydna (g). Najwięcej zainteresowania wzbudził kwartet Żeleńskiego, utwór, któremu należy się w naszej ubogiej literaturze kameralnej wysoka lokata. Kompozycję tę cechuje charakterystyczna dla stylu Żeleńskiego solidność faktury i przejrzystość formy, przy tym właściwości techniczne i kolorystyczne instrumentów wykorzystane tu są ze znawstwem i wyczuciem, jakiego się niemal trudno było po Żeleńskim spodziewać. Wykonanie całego programu miało cechy głębokiego artyzmu, świadczącego najpochlebniej o osiągniętym przez wykonawców poziomie zespołowej techniki.

Kwartet Drezdeński przeszedłszy szczęśliwie przez okres dość znacznego przesilenia (rok ubiegły), znalazł się obecnie znów na poziomie dawnej świetności. W sposób prawdziwie mistrzowski wykonał zespół kwartety Beethovena (A. N. 5), Debussyego (g) i Schuberta (d) budząc wśród licznie zgromadzonej publiczności entuzjazm i szczery podziw.

Jedyny koncert „Ormuzu" odbył się z udziałem Anieli Szlemińskiej i pianisty bydgoskiego Edmunda Röslera. Szlemińska, której kunszt wokalny ceniony jest na naszym gruncie wysoko, sprawiła zawód doborem programu, ułożonego jednak trochę za prowincjonalnie. Chętnie słuchaliśmy pieśni Schuberta i Schumanna, z zainteresowaniem poznawaliśmy dorobek pieśniarski młodych polskich kompozytorów (choć były to utwory w wartości bardzo nierównej), nie wiedzieliśmy jednak, jak się ustosunkować do zwykłej, operetkowej piosenki Genée'a, śpiewanej przez artystkę. Nie mniej jednak (dobrze śpiewać można także i złe pieśni) był i ten występ Szlemińskiej pokazem prawdziwie wielkiej techniki wokalnej, popartej szczerą i głęboką kulturą muzyczną. Te wartości pozwoliły zapomnieć o usterkach programowych.

Partnerem Szlemińskiej (akompaniatorem i solistą) był Edmund Rösler, popularny na Pomorzu pianista, profesor Miejsk. Konserw. Muz. w Bydgosz-

czy. Artysta wykonał program romantyczny, złożony z utworów Schuberta, Schumanna (Etiudy symfoniczne), Liszta i in.

Z recitalem fortepianowym wystąpił młody pianista niemiecki, laureat ostatniego konkursu szopenowskiego, Józef Wagner. Wykonanie obfitego programu (m. in. Schumanna Fantazja C, Beethovena Sonata E, op. 109) nie wypadła we wszystkich punktach jednakowo interesująco. Szczególnie sonata Beethovena nie miała w ujęciu artysty zdecydowanego profilu; indywidualności Wagnera odpowiadają raczej formy drobne (Scarlatti, Mendelssohn), w których artysta popisać się może bogactwem czystej techniki palcowej (najpoważniejszy atut Wagnera), lecz które nie stawiają wielkich żądań natury interpretacyjnej, ani nie wymagają potęgi uderzenia, której mimo nadarzających się sposobności artysta nie pokazał. Mimo tych usterek Wagner pozostawił jednak wrażenie raczej dodatnie.

O audycji kameralnej Bydg. Konserw. Muz. pisać nie mogę, gdyż nie byłem na niej obecny.

W salce Miejsk. Konserw. Muz. odbył się pierwszy w bież. roku szk. wieczór muzyki kameralnej w wykonaniu nauczycieli Konserwatorium, z programem: Tria smyczkowe Beethoevna i Dvoraka.

Wznowienie tych popularnych w Bydgoszczy audycyj (za wstęp nie pobiera się opłaty) przywitane zostało przez bydgoskich miłośników muzyki komnatowej z żywym zadowoleniem.

Alfons Rösler.

Z ORMUZU

Wyniki działalności w 1-ym półroczu obecnego sezonu koncertowego ilustrują następujące cyfry:

na prowincji w 53 miastach odbyło się 120 audycji i 60 koncertów,

w stolicy, w 47 szkołach: 124 audycji i 6 koncertów w sali Konserwatorium.

Ogółem więc — 310 produkcji w wykonaniu których wzięło udział 66 artystów.

Porównanie z rokiem ubiegłym wykazuje wzrost frekwencji, zwiększenie dochodów, coraz lepszą organizację koncertów i audycji przez współdziałające z ORMUZ'em instytucje i szkoły, postęp w umuzykalnieniu.

Muzyka kameralna na audycjach i koncertach Ormuzu

Program audycji szkolnej „Klasycy wiedeńscy" był wykonany przez zespoły:

„Kwartet Smyczkowy Polskiego Radia" (Włodarski, Skowroński, Trzonek, Halber) — audycje w Warszawie.

Trio fortepianowe (Rabczyński, Kowalska, Nadgryzowski) — audycje w południowej Lubelszczyźnie.

Trio fortepianowe (Herman, Kowalski, Blauth) — audycje w północnej Lubelszczyźnie.

W koncercie w Toruniu wziął udział zespół kameralny „Trio fortepianowe Pom. Tow. Muz." (Stefan, Kowalski, Stefanowa).

Na koncertach w Warszawie występowały zespoły:

Zespół kameralny dawnej muzyki (Ochlewski, Szaleski, Wysocka-Ochlewska); Kwartet Smyczkowy Polskiego Radia; Trio (Wojakowski, Szaleski, Prokopowicz); Orkiestra Kameralna pod dyrekcją Cz. Lewickiego, M. Mierzejewskiego, O. Straszyńskiego.

Koncerty w Sali Konserwatorium w Warszawie.

W listopadzie i grudniu odbyły się cztery dalsze koncerty, na których były wykonane między innymi:

Geminiani: Concerto grosso g; Telemann: Koncert obojowy f (Snieckowski); Pergolese: Trio-Sonata; Couperin i Muffat: Utwory organowe (Rutkowski); Haydn: Koncert skrzypcowy C (Jarzębski); Mozart: Pieśni (Zwidrynówna); Beethoven: Sonata Nr. 10 (Woytowicz); Schumann: Frauenliebe und Leben, Mahler: Kindertotenlieder, Strawiński: Faun i pastuszka (Strokowska — Faryaszewska); Rabaud: Suita angielska; Ekier: Suita góralska; Szałowski: Sonatina na klarnet i fortepian (Kurkiewicz i Lefeld).

Wrażenia z audycji szkolnej Ormuzu

uczniów I klasy gimnazjalnej w jednym z miast na prowincji:

„Z bijącym sercem oczekiwałem wejścia na scenę artystki i w tej chwili ukazała się w całej swojej osobie".

„Najwięcej głosów było na „Serenadę" Schuberta. Utwór ten zachwycał wszystkich. W czasie wykonania jego panowała bezwzględna cisza, a nawet ci najwięksi kręталscy siedzieli spokojnie wpatrzeni w śpiewaczkę. Mnie najlepiej podobała się „Etiuda" i „preludium" Szopena. Chciałbym słuchać długo, bardzo długo, kiedy wracając do domu brzmiała mi w uszach ta piękna melodia. Cieszę się, że jej kompozytorem jest Polak".

„Pani Szlemińska i pan profesor Lewiecki stali (według mnie) na wysokości zadania i oddali z siebie wszystek wysiłek aby pokazać nam młodzieży prawdziwe wykonanie czy to piosenek, czy to utworów fortepianowych".

„Zapamiętałem nawet poszczególne tony piosenek, i idąc do domu nuciłem je sobie pocichu".

„Koncert ten podobał mi się dlatego, że muzyka tak dobrze łączyła się ze sobą. Muzyka nikła w śpiewie, a śpiew w muzyce, gdyż to tak ze sobą harmonizowało. Piosenki wszystkie mi się podobały, dlatego że były odśpiewane z uczuciem i przedstawione bardzo obrazowo. Także utwory fortepianowe zasługują na uwagę. Podobały mi się dlatego, że i w muzyce można wyczuć radość czy smutek lub tęsknotę, zwłaszcza utwory Szopena i w nich można się tego dosłuchać. Z tego koncertu odniosłem wielkie wrażenie, bowiem było w nim tyle piękna, że niepotrzeba nawet słów".

KRONIKA

POLSKA

Katowice i Ziemia Śląska

Przy *śląskim Konserwatorium Muzycznym* istnieje jedyna w Polsce *wojskowa szkoła muzyczna*, którą kieruje dyr. *Faustyn Kulczycki*. Szkoła prowadzona jest systemem internatowym i ma na celu przygotowanie przyszłych kapelmistrzów i instrumentalistów wojskowych.

*

Zarząd *Stowrzyszenia Śpiewaków Śląskich* rozesłał do kierownictw poszczególnych chórów ankietę, celem zorientowania się czy i które zespoły przygotowane są do występów przed mikrofonem radiowym. Na kilkadziesiąt wysłanych kwestionariuszy odpowiedziało w przeciągu 48 godzin około 20 chórów, dysponujących gotowym i przeważnie interesującym materiałem do jednej lub kilku audycyj. Poszczególne zgłoszenia proponują audycje poświęcone pieśni ludowej, żołnierskiej, górniczej, regionalnej i muzyce oratoryjnej.

Kraków.

Stowarzyszenie Młodych Muzyków zapowiada w tegorocznym sezonie koncertowym szereg audycyj, w których uwzględniane będą przede wszystkim utwory kompozytorów współczesnych, a głównie — młodych kompozytorów polskich.

*

2-go listopada b. r. w kościele św. Pawła odbyło się pierwsze wykonanie „*Requiem*" na chór męski *Bolesława Wallek - Walewskiego*. Jednocześnie utwór ten ukazał się w druku.

Lwów.

Lwów otrzymał cenny dar w postaci pamiątek i dzieł sztuki odnoszących się do osoby i twórczości *Fryderyka Chopina*. Zbiór obejmuje około 700 pozycji i składa się z rękopisów Chopina, wydawnictw muzycznych, portretów, obrazów, rzeźb, medalionów, medali, sztychów, fotografii i t. p oraz z biblioteki dotyczącej Chopina, w języku polskim, francuskim, niemieckim i angielskim. Zbiór ten w ciągu wielu lat gromadziła p. *Kornelia Parnasowa*, uczenica ś. p. Karola Mikulego. Pragnąc zabezpieczyć zbiór jeszcze za swego życia, oddaje go w całości na własność gminie swego rodzinnego miasta z tym, by umieszczony został w Muzeum Narodowym we Lwowie jako odrębna całość.

*

Szkoła muzyczna im. Chopina we Lwowie otrzymała od Min. W. R. i O. P. pełne prawa publiczne.

*

Zwłoki ś. p. *Stanisława Niewiadomskiego* spoczywają na cmentarzu łyczakowskim we Lwowie w grobie tymczasowym; zostaną one przeniesione na t. zw. pole zasłużonych, gdzie będzie wzniesiony nagrobek. Na ten cel urządzane będą koncerty we wszystkich środowiskach muzycznych Polski.

*

9-go listopada b. r. rozgłośnia lwowska nadała na całą Polskę oratorium *M. Sołtysa „Śluby Jana Kazimierza"* (cz. II i III) w wykonaniu chóru Pol. Tow. Muz. Lutni - Macierzy, Barda oraz orkiestry Filharmonii lwowskiej pod dyr. A. Sołtysa.

Poznań.

Odbyło się tu pierwsze wykonanie poematu symfonicznego *„Śmierć Ellenai“ Feliksa Nowowiejskiego.* Dyrygował kompozytor.

*

W dniu 27.XI. odbył się pierwszy w Polsce koncert słynnego *Ratyzbońskiego Chóru Katedralnego.* Chór ten, założony za czasów Karola Wielkiego składa się z 40-tu chłopców i 20-u mężczyzn (księży). Chór dał w Polsce jeszcze jeden koncert w Krakowie.

Sosnowiec.

P. Karol Guzikowski z Dąbrowy Górniczej został wyróżniony przez Akademię Górniczą w Krakowie za skomponowanie trzech pieśni górniczych, do których swego czasu tekst napisał red. Konstanty Ćwierk z Sosnowca. Trzy wyróżnione prace zostały przez komitet konkursowy zakupione (por. „Konkursy i nagrody“).

Warszawa.

Instytut Teatrów Ludowych informuje, że w lokalu instytutu (Warszawa, Mikołaja Reja 9) czynna jest pracownia naukowa; w bibliotece instytutu znajdują się bogate zbiory m in. materiały dotyczące obrzędowości ludowej. Korzystać z biblioteki można bezpłatnie .

*

Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej zapowiada w tym sezonie szereg audycyj kameralnych w sali im. Karłowicza. Inauguracyjna audycja odbyła się dnia 21 października. Na następnych audycjach wykonane będą m. in. następujące utwory polskie i obce: *J. Absil:* kwartet smyczkowy, *B. Britten:* kwartet na obój, skrzypce, altówkę i wiolonczelę, *B. Bartok:* V-y kwartet smyczkowy, *J. Bentzon:* trio na flet, saksofon i kontrabas, *J. Ekier:* kwartet smyczkowy, *V. Kapral:* „Uspavanky“ na sopran i zespół kameralny, *S. Kisielewski:* wariacje na fortepian, *W. Lutosławski:* sonata fortepianowa, *R. Palester:* kwartet smyczkowy i sonatina na 3 klarnety, *A. Panufnik:* trio fortepianowe, *W. Rudziński:* trio na flet, obój i fortepian, *K. Szymanowski:* etiudy op. 33, *B. Woytowicz:* trio na flet, klarnet i fagot.

*

Na koncercie orkiestry symfonicznej *Polskiego Radia* w dniu 17. XI. w sali kina „Roma“ wykonano po raz pierwszy w Warszawie *„Harnasie“ K. Szymanowskiego* w całości (z udziałem chóru Polskiego Radia).

*

W wydziale muzycznym *Ministerstwa W. R. i O. P.* zaszła zmiana personalna. P. kpt. *Bolesław Sidorowicz* mianowany został szefem *wydziału orkiestr wojskowych* w Ministerstwie S. Wojsk., a dotychczasowe funkcje jego objął p. mgr. *Golachowski.*

Wilno.

Dnia 25 października w kościele po Trynitarskim Pana Jezusa na Antokolu odbył się wielki *koncert religijny.* Udział w koncercie wzięli pp.: Bojakowski, Leśniewski, Jakowicz (organy), p. Hendryczkówna (śpiew) oraz chór kościelny. Prelekcję wygłosił ks. kapelan Śledziewski.

*

Dnia 25. X. w auli Uniwersytetu odbył się t. zw. *„wieczór faustowski“* ku czci Goethego. W części muzycznej udział wzięli: chór *„Hasło“* pod dyr. prof. Żebrowskiego oraz orkiestra P. W. W. pod dyr. R. Hermana.

*

W bieżącym sezonie muzycznym występowali m. in. następujący przy-

jezdni artyści: flecista *Callimahos*, *Henryk Sztompka*, skrzypaczka amerykańska *L. Flood*. Prócz tego koncertował chór chłopców wiedenskich, oraz artyści opery warszawskiej, którzy wystąpili gościnnie z *„Eugeniuszem Oneginem" Czajkowskiego* (2 przedstawienia) pod dyr. *W. Bierdiajewa*.

W o ł y ń.

Kuratorium szkolne w Równem zebrało już na wałkach fonograficznych ponad 300 pieśni obrzędowych z rejonu wołyńskiego. Obecnie zaczyna się nowa zbiórka.

K o n k u r s y i n a g r o d y m u z y c z n e.

W Katowicach odbył się w październiku pierwszy w Polsce ***konkurs gry na instrumentach dętych*** urządzony staraniem tamtejszego Towarzystwa Muzycznego. W skład jury wchodzili: dr. Stefan Lidzki-Śledziński, rektor Eugeniusz Morawski, przedstawiciel M. S. Wojsk. kpt. Dorożyński, dyrektor Śląskiego Konserwatorium F. Kulczycki, oraz pp. Miller, Smyk i Turkowski. Pierwszą nagrodę Min. Oświaty w postaci stypendium na studia zagranicą otrzymał absolwent Konserwatorium Warszawskiego p. *Bartnikowski* (flet). Poza tym nagrody otrzymali: w grupie wojskowych (nagrody M. S. Wojsk.) pp. *Biegula* (flet), *Michalak* (klarnet), *Więcek* (obój), *Korsz (fagot)*. Nagrody Min. W. R. i O P. dla instrumentalistów cywilnych pp. *Juworski* (flet), *Czosnowski* (klarnet), *Orzażewski* (obój), *Wilczok* (fagot) .Specjalną nagrodę Tow. Muz. otrzymał 13-o letni klarnecista *Kazimierz Gaszewski* z Wilna. W przyszłym roku Towarzystwo Muzyczne ma zamiar zorganizować ***konkurs gry na instrumentach dętych blaszanych***.

*

Kuratorium finansowe *Akadem. Górniczej* w Krakowie ogłosiło swego czasu *Konkurs na pieśni górnicze i hutnicze*, które mogły by wyrugować używane dziś pieśni obce. Jury działu muzycznego tego konkursu było następujące: przewodniczący K. H. Rostworowski (przewodniczący całości sądu) sekretarz prof. dr. W. Goetel; członkowie: dyr. M. Piotrowski, prof. dr. Z. Jachimecki, dr. A. Jendl, prof. B. Wallek-Walewski, prof. S. Bursa, prof. A. Rieger, prof. J. Życzkowski. Jury przyznało nagrody po 250 zł. pp.: *Romanowi Padlewskiemu* (Poznań), *Krzysztofowi Borzędowskiemu* (Kraków) i *Stanisławowi Kwuśnikowi* (Poznań). Poza tym zakupiono utwory 15-tu autorów z całej Polski. Pozostałe teksty muzyczne są do odebrania do końca 1936 r.

*

Polskie Radio ogłosiło swego czasu konkurs na zbieranie nieznanych i nienotowanych *melodii ludowych*. Nadesłano na konkurs materiał obejmujący 2600 melodii. Oficjalne ogłoszenie wyników konkursu przez radio odbyło się dn. 22 października.

*

Nagrodę muzyczną m. st. Warszawy otrzymał w r. b. *Adam Wieniawski*. Skład jury był następujący: prezydent m. Warszawy S. Starzyński (przewodniczący), dr. S. Śledziński, prof. W. Maliszewski, rektor E. Morawski, K. Stromenger ,prof. T. Czerniawski i radna Gliszczyńska.

P o l s k a m u z y k a i p o l s c y w y k o n a w c y z a g r a n i c ą.

Ewa Bandrowska-Turska w dniach 28 września i 2 października r. b. wystąpiła w *operze stokholmskiej* w *„Trawiacie"*. Występy znakomitej śpiewaczki spotkały się z entuzjastycz-

nym przyjęciem publiczności i prasy szwedzkiej.

*

Ignacy Paderewski opuścił Londyn, gdzie brał udział w nagrywaniu filmu *„Sonata księżycowa"*. Paderewski odegra w tym filmie 1-ą część sonaty Beethovena op. 27 Nr. 2, poloneza Chopina, Impromptu Schuberta oraz 2-gą rapsodię węgierską Liszta. Opuszczając Anglię Paderewski udzielił wywiadu jednemu z pism angielskich. W wywiadzie tym słynny pianista dał coś w rodzaju hipotetycznej wizji przyszłości muzyki, a właściwie techniki muzycznej. Paderewski uważa, że w przyszłości rozwój techniki maszynowej oraz wyzyskanie zjawiska drgania fal elektro - magnetycznych doprowadzą do zupełnego przewrotu w dziedzinie muzyki. „Kto wie, czy w roku 2000 nie napisze jakiś wielki kompozytor pierwszej symfonii muzyki maszynowej i to nie na papierze nutowym, lecz rylcem stalowym na płycie woskowej, a może na maszynie do pisania, podczas gdy specjalny aparat odtworzy ją następnie automatycznie. W przyszłości nie skrzypce ani fortepian, lecz rylec będzie tym instrumentem, który wyśle w eter fale muzyczne, wysyłane dziś za pośrednictwem gramofonu do uszu słuchaczy. Ta muzyka maszynowa nie będzie jednak niczym innym, jak tylko uzupełnieniem prawdziwej, żywej i świeżej muzyki. Duch ludzki nigdy nie zostanie zabity przez martwą maszynę, a duch twórczy będzie górował nad wszelkimi narzędziami technicznymi, wlewając w dźwięki tęsknotę za czymś wyższym" (cyt. z *„Orkiestry")*.

*

Generalny komisarz rządu polskiego na międzynarodowej *wystawie paryskiej* w 1937 r. prof. dr. Lech Niemojewski uzyskał zgodę *Paderewskiego* na objęcie przewodnictwa komitetu muzycznego, mającego na celu zorganizowanie polskich koncertów w ramach przyszłorocznego festivalu paryskiego, który zgromadzi nad Sekwaną najznakomitszych solistów i najwybitniejsze zespoły muzyczne i artystyczne świata.

*

W Niemczech wydane zostały w ramach wydawnictwa *„Eine kleine Nachtmusik"* drobne utwory wiolonczelowe *Feliksa Nowowiejskiego*.

*

15-go listopada w berlińskiej operze państwowej odbyła się premiera *„Halki" Moniuszki*. Było to drugie po Hamburgu wystawienie „Halki" w Niemczech. Inscenizował operę Strohm, intendent opery hamburskiej. Premiera odbyła się przy przepełnionej sali w obecności ambasadora Rzeczypospolitej w Berlinie Lipskiego. Arcydzieło Moniuszki wystawione było wzorowo i spotkało się z b. gorącym przyjęciem publiczności. Szczególny entuzjazm wzbudził mazur, oraz tańce góralskie, kilkakrotnie przez doskonały balet bisowane. Głosy prasy po premierze były również nader przychylne.

*

Niedawna bytność *poznańskiego chóru katedralnego* we *Frankfurcie n. M.* utorowała drogę artystom polskim. Obecnie koncertowali tam skrzypaczka *p. Umińska* i pianista *Z. Dygat*, wykonywując dzieła *Chopina, Szymanowskiego, Ravela i Debussego* z dużym powodzeniem.

*

Z inicjatywy *Archives Internationales de la Danse* zostanie zorganizowana w r. 1937 w Paryżu wystawa tańców ludowych, na którą zaproszono i Polskę. Zebraniem eksponatów dla se-

kcji polskiej zajmie się *Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych.*

*

W Domu Polskim w Berlinie odbył się jubileusz 40-ej rocznicy założenia *Tow. Śpiewaków Polskich „Harmonia"*. Podczas uroczystości chór męski „Harmonia" odśpiewał szereg pieśni kompozytorów polskich. Przemówienie okolicznościowe wygłosił red. Tabernacki.

*

Jan Kiepura śpiewał 11 grudnia w wielkiej sali *Palais de beaux arts w Brukselli.* Był to jego pierwszy występ na terenie Belgii.

*

Chór polski w *Berlinie „Echo"* obchodził uroczyście 30-lecie swego istnienia.

*

Baryton polski *Jerzy Garda* zaangażowany został przez słynną scenę operową *„La Scala" w Mediolanie.* Będzie to pierwszy występ polskiego barytona w „La Scali".

*

W Winnipeg (Kanada) powstało polskie *Koło Muzyczne,* które zorganizuje szereg koncertów polskich w tamtejszym radio.

ANGLIA

W roku 1938 odbędzie się w *Anglii* narodowy konkurs śpiewaczy.

*

Zmarł w *Londynie* w wieku lat 72 prof. *Charles Sandorf Terry,* historyk muzyki i znawca oraz propagator twórczości Bacha.

*

Ryszard Strauss, który wraz z zespołem opery drezdeńskiej bawił w *Londynie,* otrzymał najwyższe angielskie odznaczenie muzyczne: złoty medal *„Royal Philharmonic Society"* („Królewskiego Towarzystwa Muzycznego")

*

Londyńska orkiestra filharmoniczna pod dyrekcją sir *Tomasza Beechama* rozpoczęła dłuższe turneé po *Niemczech* koncertem w Berlinie dnia 13-go listopada.

*

Albert Coates, wybitny kompozytor angielski, dyrektor opery w Covent Garden napisał operę osnutą na tle nieśmiertelnego arcydzieła *Dickensa „Klub Pickwicka".*

*

Toscanini w najbliższym sezonie letnim dyrygować będzie orkiestrą filharmoniczną w *Londynie*

AUSTRIA

Artur Toscanini po swym występie w operze salzburskiej, gdzie z ogromnym powodzeniem dyrygował Fidelia Beethovena, zapowiedział ufundowanie nowego gmachu koncertowego w *Salzburgu,* w którym odbywać się będą słynne festivale. Na cel ten Toscanini przeznacza dochód ze swego turneé po Ameryce, które ma zamiar urządzić. Inicjatywę jego poparła słynna śpiewaczka *Lotta Lehmann,* która przeznacza na ten cel dochód z szeregu specjalnie urządzonych recitali.

*

W Wiedniu powstało *towarzystwo* imienia *Jana Straussa,* które postawiło sobie za cel kultywowanie i rozpowszechnianie słynnych jego walców oraz wogóle tanecznej i operetkowej muzyki wiedeńskiej.

*

Po ustąpieniu z opery wiedeńskiej słynnego *Feliksa Weingartnera* stanowisko dyrektora artystycznego i ad-

ministracyjnego powierzone zostało *dr. Erwinowi Kerberowi*, organizatorowi festivali salzburskich. Nowy dyrektor zaprosił do współpracy *Bruno Waltera* oraz szereg niemieckich sił operowych.

*

Austriacki związek przyjaciół natury zwrócił się do swych członków z apelem, aby zebrali oni sumę 20.000 szylingów, przeznaczoną na konserwację domku, w którym przez 20 lat zamieszkiwał *Haydn* w miejscowości *Eisenstadt* koło zamku *Esterhazy*.

ARGENTYNA

W Buenos Aires powstało argentyńskie towarzystwo miłośników twórczości *Ryszarda Wagnera*. Opery Wagnera cieszą się w Argentynie kolosalnym powodzeniem.

BELGIA

W Brukselli stworzono *narodową* belgijską *orkiestrę symfoniczną*.

BRAZYLIA

Brazylijskie stowarzyszenie artystyczne *„Pro Arte"* urządziło pierwszy wieczór ludowej pieśni niemieckiej. Przy okazji pismo „Die Musik Woche" informuje, że w *Brazylii* istnieje kilkaset chórów niemieckich.

CZECHOSŁOWACJA

Czeska Filharmonia zapowiedziała 10 abonamentowych koncertów symfonicznych (od 14.X.1936 do 31.III.37) ogłaszając jednocześnie szczegółowy program tych koncertów. M. in. wykonane będą następujące utwory: *„Serenada na małą orkiestrę" B. Martinu*, *„Koncert" na saksofon Iberta*, *„Rapsodia Flamandzka" Roussela* etc. Dyrygenci: *Tallich, Kleiber, R. Kubelik, Sejna, Ancerl.*

*

Praski kwintet dęty ogłasza cztery koncerty abonamentowe. M. in. wykonane będą: *„Sekstet fortepianowy" B. Martinu*, *„Duet"* na klarnet i fagot *Poulanca „Scherzo"* na cztery fagoty *Prokoffiewa.*

*

Czeskie Tow. Kameralne „Pritomnost" zapowiada 5 koncertów abonamentowych z ustalonym z góry programem. W ramach tych koncertów wykonane będą m. in. utwory *Bartoka* (V-ty koncert), *Hindemitha* i *Milhauda.*

*

W repertuarze teatrów operowych w *Pradze* znajdą się w tym sezonie *„Nowa ziemia" Aloisa Hāby* i *„Jakobsfahrt" Fidelia Finke.*

FRANCJA

W Paryżu zmarła po dłuższej chorobie słynna śpiewaczka *Felia Litvinne.* Wsławiła się ona głównie jako interpretatorka oper Wagnera i Glucka.

*

Artur Honegger w czasie wykacyj ukończył *operę*, której pierwsze wykonanie odbędzie się w *Monte Carlo.*

*

W konserwatorium paryskim zainstalowano aparat, utrwalający na płytach produkcje uczniów celem kontrolowania i poprawiania technicznych i interpretacyjnych szczegółów wykonania.

*

Francuski film dźwiękowy p. t. *„Opieka nad dziećmi"*, którego ilustrację muzyczną stanowi słynny cykl *Debussego „Children's Corner"* w wykonaniu *Alfreda Cortot* — został nagrodzony na międzynarodowej wystawie sztuki filmowej w Wenecji.

*

W bibliotece *konserwatorium paryskiego* odnaleziono rękopis partytury II-ej symfonii (b-dur) *Mozarta*, jednego z najwcześniejszych jego dzieł, które przez długi czas uchodziło za zaginione.

*

Francuska wytwórnia filmowa *„Pacific"* przygotowuje dwa filmy muzyczne: jeden osnuty na tle życia *Beethovena*, drugi — na treści *„Tristana i Izoldy" Wagnera.*

*

Marta Eggerth popularna artystka filmowa (małżonka *Jana Kiepury)* wystąpi w tym sezonie na scenie paryskiej *Opery Komicznej* w „Rigoletto", „Cyruliku Sewilskim" i „Cyganerii".

*

W Paryżu zmarł w wieku lat 63 znany organista *Alfons Mustel;* był on zarazem konstruktorem instrumentów, wynalazł kilka typów organów salonowych oraz udoskonalił celestę.

*

Począwszy od 19-go października r. b. rozgłośnia *Paris PTT* nadaje w każdy poniedziałek między godz. 20 a 20.30 audycje poświęcone utworom kompozytorów współczesnych. Pierwszy program poświęcony był twórczości niedawno tragicznie zmarłego *P O. Ferroud.*

HOLANDIA

Słynny kapelmistrz holenderski *Wilhelm Mengelberg* zaproszony został na szereg koncertów do *Niemiec.*

*

W związku z rocznicą listowską symfoniczna orkiestra w Amsterdamie pod dyrekcją *Wilhelma Mengelberga* nagrała na płytach Odeon poemat symfoniczny *Lista „Preludia"*.

HISZPANIA

Sławny kompozytor hiszpański *Manuel de Falla*, który spędzając lato na wyspach Balearskich, był świadkiem wydarzeń wojny domowej, po powrocie do rodzinnej Grenady popadł w ciężką depresję nerwową i czasowo umieszczony został w domu zdrowia.

ITALIA

Dla uczczenia pamięci zmarłego niedawno czołowego kompozytora włoskiego *Respighiego*, stworzono we Włoszech fundusz jego imienia; celem tego funduszu będzie popieranie młodych, debiutujących muzyków.

*

Misterium *„Męczeństwo św. Sebastiana" Gabriela d'Annunzio* z muzyką *Debussego* wykonane zostało w amfiteatrze rzymskim w Pompei w 25-ą rocznicę pierwszego wykonania w teatrze du Châtelet w Paryżu.

*

Opera w Rzymie otworzyła sezon dnia 8 grudnia premierą *„Nero" Mascagniego* pod dyrekcją kompozytora.

*

Zakończony został w *Wenecji Międzynarodowy V-ty Festival Muzyczny*, na którym odegrano utwory współczesnych kompozytorów dotychczas niewykonywane. W programie ostatniego koncertu znajdowały się utwory *Hindemitha, Honeggera* i *Caselli.*

*

Alfred Casella pisze operę *Coriolan.*

*

W Neapolu staraniem tamtejszego konserwatorium muzycznego otwarta została *wystawa rękopisów* włoskich kompozytorów operowych od czasów

najdawniejszych. Znajdują się tam m. i. partytury *Aleksandra Scarlattiego, Pergolesego, Cimarosy* etc.

*

W bieżącym sezonie wykonane zostaną we Włoszech trzy nieznane jeszcze dzieła *Respighiego: „Maria Egipcjanka"* (misterium napisane w r. 1931), *„Luccrezzia"* i *„Gli Uccelli"*.

*

W roku bieżącym upływa 200 lat zgonu słynnego włoskiego kompozytora religijnego *Pergolesego*. naczelnego przedstawiciela „szkoły neapolitańskiej". Pergolesi, pomimo bardzo krótkiego życia (umarł mając 26 lat) skomponował m. in. 12 oper, 3 oratoria, 4 msze i słynne „Stabat Mater". Biskup Castaldo, ordynariusz diecezji, z której pochodził Pergolesi, wydał z okazji 200-ej rocznicy jego zgonu list pasterski, przypominający zasługi tego kompozytora dla muzyki kościelnej.

*

Trzy prapremiery włoskie zapowiada w tym roku teatr *La Scala w Mediolanie*. Będą to: *Respighiego „Lukrezzia", Rocco „Śmierć Fryne", „Rich-Maggiagallego „Nokturn romantyczny"* razem z baletem *Respighiego „Ptaki"*

*

W roku 1737 zmarł *Stradivarius*, słynny lutnik kremoński. 200-a rocznica jego śmierci będzie we Włoszech uroczyście obchodzona. Projektowane są wystawy instrumentów, koncerty etc.

JAPONIA

Riukiczi Sawada, prezes instytutu muzycznego w Osaka, pionier i propagator muzyki europejskiej w Japonii zmarł, przeżywszy lat 51. M. in. wprowadził on do Japonii muzykę *Chopina* oraz był inicjatorem pierwszych w Japonii przedstawień oper europejskich.

*

Nowa orkiestra symfoniczna *w Tokio* wykonała na ostatnim abonamentowym koncercie *„Mathis Symphonie" Hindemitha*, po czym tę samą symfonię po kilku dniach powtórzono w radio, nadając ją na wszystkie rozgłośnie japońskie.

*

Do jury *III-go międzynarodowego konkursu chopinowskiego*, który odbędzie się w Warszawie w lutym i marcu r. b. wchodzić będzie *M. Takaori*, profesor cesarskiej akademii muzycznej *w Tokio*.

NIEMCY

Ryszard Strauss dochodził tegorocznej jesieni 50-o lecie swej działalności kapelmistrzowskiej i 40-o lecie—kompozytorskiej. Liczba przedstawień oper Straussa w Berlinie przekroczyła *1000*.

*

Potomkowie rodziny *Bachów*, których wielu żyje w Turyngii utworzyli *„Związek rodziny Bacha"*; zjazd związku odbywać się będzie w maju każdego roku w Arnstadt.

*

Dr. Walter Niemann, popularny w Niemczech kompozytor utworów fortepianowych i publicysta muzyczny obchodził w r. b. 60-o lecie swych urodzin.

*

Słynny filozof *Fryderyk Nietsche* głęboko interesował się muzyką i nawet próbował swych sił w dziedzinie kompozycji. Skomponował on m. in. 16 pieśni, szereg utworów fortepianowych, motetów etc. Utwory te wydobyte zostały z archiwów i część ich złożyła się na program specjalnego

koncertu kameralnego, który odbył się w Berlinie w październiku r. b.

*

Prezes pruskiej akademii sztuki i dyrektor akademii śpiewaczej *prof. dr. Georg Schumann* obchodził w październiku r. b. 70--o letnią rocznicę urodzin, którą uczczono koncertem berlińskiej orkiestry filharmonicznej, poświęconym całkowicie jego twórczości.

*

W *Bonn,* miejscowości rodzinnej *Beethovena* stanie olbrzymi *posąg* twórcy IX-ej symfonii. Obok domu Beethovena, w którym obecnie znajduje się szereg cennych pamiątek po nim, wybudowano schron betonowy, do którego w razie wojny i ewentualnego bombardowania przeniesione zostaną wszystkie rzeczy i rękopisy mistrza.

*

Kompozytor niemiecki *Karol Pfeiffer* (Wuppertal) przerobił *kwartety smyczkowe Haydna* op. 76 Nr. 4 i *Beethovena* op. 18 Nr. 1 na zespół złożony z pięciu instrumentów dętych (flet, obój, klarnet, waltornia, fagot).

*

Jak wiadomo twórczość *Mendelssohna* została przez rząd niemiecki usunięta z niemieckiej muzyki i zabroniona (Mendelssohn był Żydem). Obecnie usunięto pomnik Mendelssohna w Lipsku.

*

W *Norymberdze* znajdują się obecnie największe w Europie organy. W czasie uroczystości narodowo - socjalistycznych w Norymberdze w r. b. organista monachijski *Eryk Kissel* wykonał na tych organach szereg dzieł kompozytorów niemieckich.

*

W listopadzie r. b. zmarła przeżywszy lat 70 *Ernestyna Schumann-Heink,* słynna śpiewaczka niemiecka znana z występów w *Bayreuth i Metropolitan Opera w Nowym Yorku.*

*

W piśmie „Allgemeine Sängerzeitung" (Nr. 10 październik 1936) ukazał się wywiad z *Wilhelmem Furtwänglerem,* w którym słynny kapelmistrz wypowiedział się jako zdecydowany przeciwnik jazzu, a zwolennik narodowej muzyki tanecznej.

Nowe dzieła kompozytorów niemieckich.

Dnia 20 października odbyło się w *Filharmonii berlińskiej* pierwsze wykonanie nowego utworu orkiestrowego młodego kompozytora niemieckiego *Heinza Schuberta „Preludium i toccata".*

*

Niemiecka izba muzyczna („Reichsmusikkammer) urządza w Berlinie cykl koncertów muzyki współczesnej, na których będą też wykonywane utwory młodych muzyków niemieckich. Na drugim koncercie pod dyrekcją *Carla Schurichta* (dn. 20.XI.) wykonano po raz pierwszy trzy nowe dzieła niemieckie: *„Uwerturę baletową" Blachera, „Konzertstück"* na harfę z orkiestrą *Ulryka Sommerlutte* i *„Concertino"* na flet i orkiestrę smyczkową *Edmunda von Borck.* Na następnych koncertach pod dyr. Schurichta zapowiedziane jest wykonanie dzieł *Prokoffiewa, Malipiero, Ravela, Roussela,* z niemieckich — *Wernera Egka.*

*

Opera *Hermana Reuttera* pod tytułem *„Dr. Johannes Faust"* wykonana po raz pierwszy we Frankfurcie nad Menem, po raz drugi zaś na festivalu *Algem. Deutsch. Musikverein* została

przyjęta do wykonania w sezonie bieżącym przez 16 niemieckich zespołów operowych.

*

Na *międzynarodowym festivalu muzycznym w Wenecji Paweł Hindemith* wykonał swój nowy koncert na altówkę. Występ jego spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem publiczności.

Niemiecki ruch koncertowy i operowy.

Willy Homann (klawesyn) i *Otto Hedler* (viola da gamba) wystąpili w Berlinie kilkakrotnie wykonywując utwory z epoki przed-bachowskiej.

*

Z inicjatywy dyrekcji koncertowej Adlera ma się odbyć w Berlinie koncert-festival poświęcony muzyce *Maxa Regera*. Będzie to pierwszy na świecie wypadek poświęcenia całego koncertu twórczości tego kompozytora.

*

Miasto Lipsk postanowiło urządzać co roku *festival muzyczny* ku czci *Jana Sebastiana Bacha*. Pierwszy taki festival odbył się w dn. 12 — 14 lipca r. b. Festivale te obejmować będą koncerty muzyki oratoryjnej, kameralnej i orkiestrowej.

*

W *Regensburgu* odbył się w październiku *festival* muzyczny, poświęcony twórczości *Brucknera*. Dyrygowali: dr. Peter Raabe (prezes Niemieckiej Izby Muzycznej — „Reichsmusikkammer") oraz monachijski kapelmistrz Siegmund v. Hausegger.

*

Kierownictwo *festivali wagnerowskich w Bayreuth* przygotowało już plan festivalu letniego na 1937 r. Cykl oper wagnerowskich wykonany będzie od 22 lipca do 20 sierpnia 1937 r.

*

Orkiestra *filharmonii monachijskiej* pod dyr. *Zygmunta v. Heuseggera* zapoczątkowała swe tournee koncertowe po Austrii uroczystym koncertem w Wiedniu 28 października b .r.

*

Balet Glucka „Semiramis" wystawiono w *operze hamburskiej* według rękopisu z pruskiej Biblioteki Państwowej. Dotychczas z baletów Glucka wykonano tylko *Don Juana*.

*

Orkiestra filharmonii berlińskiej została przez niemieckie radio zaangażowana na 20 koncetrów w sezonie zimowym 1936 — 37. W lutym filharmonicy berlińscy wyjeżdżają na tournee po *krajach bałtyckich (Tallin, Ryga, Helsinki)*.

*

Kyszard Strauss z zespołem opery drezdeńskiej bawił dłuższy czas na występach w Londynie (patrz kronika angielska).

*

Uroczystości związane ze *150-o letnią rocznicą urodzin Webera*, zainaugurowano w Niemczech uroczystym obchodem w *Bielefeld*.

*

Znany młody kompozytor francuski *Jean Françaís* wykonał w Berlinie z towarzyszeniem orkiestry symfonicznej swój nowy koncert fortepianowy.

*

Indyjska tancerka *Menaka*, wraz ze swym zespołem tanecznym, który został nagrodzony na międzynarodowym konkursie w Berlinie r. b., wystąpiła ostatnio 3-krotnie w Berlinie.

*

W dużej sali *Pleyela w Paryżu* odbył się wielki koncert muzyki niemieckiej, w którym oprócz paryskiej orkiestry filharmonicznej wziął udział *lipski chór katedralny* pod dyrekcją *prof. Straube*. Program zawierał w przeważającej większości dzieła Bacha. Orkiestrą dyrygował Charles Munch. Chór lipski wystąpił następnie w *Brukselli.*

*

Miejski teatr operowy w *Dortmundzie* zapowiada na początek r. 1937 *tydzień mozartowski,* w czasie którego pod dyrekcją Wilhelma Siebena wykonany zostanie szereg oper Mozarta.

PALESTYNA

Artur Toscanini i Bronisław Huberman przeznaczyli dochód z szeregu swych koncertów na zorganizowanie wielkiej orkiestry symfonicznej w Palestynie. Siedzibą tej orkiestry będzie *Jerozolima,* będzie ona nosić nazwę *„Palestyńskiej orkiestry symfonicznej"*. Inauguracyjny koncert pod batutą Toscaninniego odbędzie się 26-go grudnia r. b.

RUMUNIA

Kompozytor rumuński *Filip Lazar* zmarł w Paryżu, przeżywszy lat 42. Pozostawił on szereg utworów kameralnych, orkiestrowych i pieśni.

STANY ZJEDNOCZONE

Józef Hoffman wystąpił w dniu 14 listopada w *Nowym Yorku w Metropolitan Opera House;* koncert ten był obchodem jubileuszowym 50-letniej rocznicy pracy artystycznej wielkiego pianisty. Pierwszy recital Hoffmana odbył się w Nowym Yorku przed 50 laty.

*

Jedna z największych radiostacji amerykańskich przeprowadziła wśród swych słuchaczy ankietę, mającą na celu zbadanie, kto jest najulubieńszym kompozytorem publiczności amerykańskiej. W ankiecie wzięło udział 12112 osób. Wyniki ankiety były dosyć niespodziewane, gdyż pierwsze miejsce z ilością 1888 głosów otrzymał... *Sibelius.* Dalsze miejsca zajęli: *Beethoven* (1878 głosów), *Ravel* (910), *Brahms* (904), *Wagner* (788), *Czajkowski* (648), *R. Strauss* (610(, *Bach* (556), *Strawiński* (418), *Mozart* (258), *Bruckner* (160), *Schubert* (156), *Debussy* (130) etc.

SZWAJCARIA

Jesienny *festival genewski* poświęcono prawie w całości muzyce francuskiej. Dwukrotnie wykonano *„Pelléasa" Debussego*, poza tym *Ansermet* prowadził dwa koncerty, poświęcone utworom *Debussego, Ravela i Strawińskiego.*

*

Z inicjatywy instytutu muzykologicznego uniwersytetu we *Fryburgu* otwarte zostało *muzeum pamiątek muzycznych* kantonu fryburskiego. Muzeum oprócz starych rękopisów, druków i instrumentów muzycznych zawiera też eksponaty dotyczące muzyki i obrzędowości ludowej.

SZWECJA

Kompozytor szwedzki *Lars Eryk Larsson* ukończył operę p. t. *„Księżniczka Cypru"*, której premiera odbędzie się w bieżącym sezonie w Sztokholmie.

*

Młodziutka skrzypaczka szwedzka *G. Bustabo* wykonała po raz pierwszy w Stokholmie z towarzyszeniem orkiestry serenadę *L. E. Larssona.*

WĘGRY

17 egzemplarzy *pierwszych wydań* dzieł *Beethovena* odnaleziono w jednej z budapeszteńskich antykwarni. Na nietkórych z nich widoczne są własnoręczne poprawki i uwagi Beethovena.

*

Orkiestrą *budapeszteńskiej Filharmonii* w bieżącym sezonie dyrygować będą m. in. *Dohnanyj i Knappertsbusch*. Jako pierwsze wykonania zapowiedzianie są następujące dzieła: *„Cantata profana"* *Bartoka*, *„Te Deum"* *Kodaly'ego*, *„Hungaria"* *Ernö Ungera*. Wykonane też będzie nieznane, niedawno odkryte rondo *Mozarta* w instrumentacji *Bartóka*.

*

Znany kompozytor węgierski *Eugeniusz Zador* pracuje nad nowym utworem symfonicznym p. t. *„Symfonia taneczna"*.

*

Bela Bartok napisał operę do tekstu *Michała Batisa* według dramatu *Eurypidesa*. Premiera tej opery odbędzie się w sezonie bieżącym w Budapeszcie.

*

Związek narodowy cyganów węgierskich, którego statut został ostatnio zatwierdzony przez węgierskie ministerium spraw wewnętrznych postanowił stworzyć w najbliższej przyszłości *akademię muzyki cygańskiej*, w której kształcić się będą cygańscy skrzypkowie.

Z. S. R. R.

Na terenie ZSRR. powstanie w roku bieżącym 50 nowych orkiestr symfonicznych. W *Moskwie* organizowana jest wielka reprezentacyjna orkiestra symfoniczna, do której wybrani zostaną po szeregu próbnych selekcyj najlepsi instrumentaliści z całego miasta. Będzie ona nosić tytuł *„Orkiestry symfonicznej Związku Sowieckiego"*.

*

Teatr dla dzieci w Moskwie wystawił w r. b. operę dziecięcą *Polowkina* p. t. *„Bajka o rybaku i złotej rybce"* (według *Puszkina)* oraz na koncercie *„Symfonię dla dzieci"* *Prokoffiewa*. W dalszym ciągu teatr zapowiada opery *Prokoffiewa „Pietia i wilk"* i *Polowkina „Siedmiu Rycerzy"* (do tekstu *Chostarowa)*.

*

Komisariat ludowy dla spraw oświaty uznał *Rachmaninowa* za przedstawiciela sztuki *mieszczańsko - burżuazyjnej* i zabronił wykonywania jego utworów na terenie Z. S. R. R. Jest to charakterystyczny odpowiednik do zakazu jaki spotkał w Niemczech twórczość *Mendelsohna*.

MIĘDZYNARODOWE KONKURSY MUZYCZNE.

Trzeci międzynarodowy konkurs pianistów im. Fr. Chopina z siedmioma nagrodami od 5000 do 1000 zł. urządzany przez Wyższą Szkołę Muzyczną im. Fr. Chopina w Warszawie rozpocznie się dnia 21.II.1937 w *Filharmonii warszawskiej*. Termin zgłoszeń dla pianistów wszelkich narodowości od 16 — 28 lat życia upływa dn. 31.XII. r. b. Skład jury jest następujący: przewodniczący — *Adam Wieniawski* (Warszawa) jako wiceprzewodniczący—*Wilhelm Backhaus* (Berlin), *Alfred Cortot* (Paryż), *J. Hoffman* (Filadelfia) *E. von Sauer* (Wiedeń); członkowie: *B. Bartok* (Budapeszt), *E. Bosquet* (Bruksella), *A. Brugnoli* (Florencja), *A. Casella* (Rzym), *M. Dąbrowski* (Warszawa), *E. von Dohnanyj* (Budapeszt), *Z. Drzewiecki*, (Warsza-

wa), *E. Frey* (Zurich), *J. Herman* (Praga), *A. Hoehn* (Frankfurt n. M.), *O. Hrimaly* (Czerniowce), *L. Lewy* (Paryż), *M. Long* (Paryż), *L. Margaritas* (Ateny), *E. Marschall* (Barcelona), *E. Melartin* (Helsinki), *E. Morawski* (Warszawa), *M. Neuhaus* (Moskwa), *Z. Rabcewiczowa* (Warszawa), *R Roesler* (Berlin), *Fr. Schmidt* (Wiedeń), *J. Turczyński* (Warszawa), *M. Takaori* (Tokio). Wszelkich informacji w sprawach konkursu udziela kancelaria *Wyższej Szkoły Muzycznej im. Chopina.* Warszawa, Sienkiewicza 8, tel. 633-40.

*

Towarzystwo Filharmoniczne w Brukseli (Palais des Beaux-arts 11 rue de la Biblioteque. Bruxelles) ogłosiło „*Konkurs dla młodych*“ z 4-ma nagrodami po 1000 fr. belg. każda. W skład międzynarodowego jury wchodzą: *Herman Scherchen* (Niemcy), *Paul Callaer* (Belgia), *Manuel de Falla* (Hiszpania), *Artur Honegger* (Szwajcaria), *Francesco Malipiero* (Italia), *Darius Milhaud i Albert Roussel* (Francja) oraz *Alphonie Onnou* (Belgia).

Warunki konkursu są następujące: 1) udział mogą wziąść kompozytorzy wszystkich narodowości urodzeni po 1906 r., 2) utwory winny być napisane na małą orkiestrę kameralną w składzie: kwintet smyczkowy, flet, obój, klarnet, fagot, 2 waltornie, trąbka, fortepian i perkusja (jeden wykonawca), 3) wolno nadsyłać utwory nigdzie nie grane ani nie drukowane, 4) Czas trwania utworu nie może przekroczyć 20-u minut, 5) partyturę i głosy należy nadsyłać do *Filharmonii w Brukseli* przed 15 stycznia 1937 r. w sposób na konkursach przyjęty.

*

Stowarzyszenie miłośników twórczości Gabriela Fauré w Paryżu organizuje w grudniu r. b. międzynarodowy konkurs pianistyczny; utworem konkursowym będzie *6-ty nokturn Faurego.* Laureat konkursu otrzyma nagrodę w sumie 6000 fr. oraz wystąpi na specjalnie zorganizowanym recitalu. Wykonanie przez niego utworu konkursowego utrwalone zostanie na płytach.

ARTYKUŁY MUZYCZNE W CZASOPISMACH BIEŻĄCYCH

Bandrowski Kaden Juliusz: Międzynarodowy Konkurs im. Fr. Chopina w Warszawie". Gazeta Polska z dnia 1.XI.36.

Bandrowski Kaden Juliusz: „Halka, komedia czy składanka". Gazeta Polska, 22.XI.36.

Boczkowski Jerzy: „Operetka i Rewia", *Scena Polska* (organ ZASP) wrzesień 1936, str. 225 — 227.

Chybiński Adolf: „O zapomnianym zbiorze krakowiaków i tańców góralskich z 1829 r." „*Kurier Literacko-Naukowy*“ (dodatek do I.K.C.) 16.XI.36.

Freszel Franciszek: „Przyczyny upadku opery", Scena Polska, wrzesień 1936, str. 209 — 214.

Głowacki Stanisław: „Balet, taniec sceniczny, szkolnictwo taneczne", *Scena Polska,* wrzesień 1936, str. 215 — 221.

Hławiczka Karol: „Niewydane zbiory Oskara Kolberga". *Pion.* 22.XI.36.

Korab Jerzy: „Franciszek List". *Kultura,* Poznań, Nr. 32.

K o r a b Jerzy: „Muzyka w Poznaniu". *Kultura*, Nr. 35, 29.XI.
K i s i e l e w s k i Stefan: „Muzyka", *Pion* Nr. 45, 49.
M a r s o Juliusz: „Wyszkolenie śpiewaka operowego". *Scena Polska*, wrzesień 1936, str. 200 — 202.
M a k l a k i e w i c z Jan: „Straszny Dwór", *Kurier Poranny* z dnia 18.X.36.
M i r s k a Irena: „Z dziejów piosenki", *Kurier Literacko Naukowy* (dodatek I. K. C.) z dn. 9.XI.36.
M i t s c h a Adam: „Wojskowa szkoła muzyczna i jej pupile". *Kurier Poranny* z dnia 18.XI.36.
O s t r o w s k i N a u m o f f Jerzy: „Przekrój ideologiczny polskiej sztuki tanecznej. Scena Polska, wrzesień 1936, str. 225 — 227.
P u l i k o w s k i Julian: „O przyszłości opery". Scena Polska, wrzesień 1936, str. 196 — 200.
R y t e l Piotr: „Życie muzyczne stolicy". „Kultura", Poznań, Nr. 30, 34.
S z c z e p a ń s k a M.: „Manuel de Falla 1876 — 1936". Dodatek do Dziennika Polskiego, Lwów Nr. 311 z dn. 28.XI.36.
S z c z e p a ń s k i Zygmunt: „Rola chóru w wychowaniu społecznym i obymatelskim", „*Ogniwo*", dwutygodnik młodzieży polskiej w Czechosłowacji, Nr. 19, z dn. 1.XI. 36 (dokończenie).
S i t o w s k i Z.: „Lohengrin", Kurier Poznański, 24.XI.36.
Ś l e d z i ń s k i Stefan: „Szkolnictwo operowe w Polsce". *Scena Polska*, wrzesień, 1936, str. 203 — 206.
Z a l e w s k i Teodor: „Stan i przyszłość Opery Warszawskiej". *Scena Polska*, wrzesień, 1936, str. 206 — 209.

Z powodu braku miejsca spis wydawnictw nadesłanych zamieszczony zostanie w najbliższym numerze „Muzyki Polskiej".

SPROSTOWANIE

Do artykułu *dr. St. Furmanika „Muzyka w filmie"* („Muzyka Polska" Nr. 5) wkradł się szereg błędów, które niniejszym prostujemy:

Zamiast:	Winno być:
1) str. 329 w. 12 — efekt stereoskopijny	efekt stroboskopijny.
2) str. 330 w. 2 — synkretywny	synkretyczny.
3) str. 331 w. 12 od dołu — na fali ekranu	na tafli ekranu.
4) str. 332 w. 2 — w filmie ciemnym	w filmie niemym.
5) str. 332 w. 16 od dołu — w zdarzeniach imaginatywnego filmu	w zdarzeniach imaginatywnych filmu.
6) str. 333 w. 6 — „fabryką słów"	„fabryką snów".
7) str. 333 w. 5 od dołu — ale zbliżając się	ale ślizgając się.

OD REDAKCJI

Zamykamy III-ci rocznik „Muzyki Polskiej" dobrą zapowiedzią: rozpoczynając od następnego styczniowego numeru „Muzyka Polska" ukazywać się będzie już jako miesięcznik.

Wchodzimy więc znowu w nowy okres rozwoju naszego pisma, wchodzimy z wiarą i przeświadczeniem dobrze spełnianego obowiązku wobec muzyki polskiej. Wierzymy, iż doświadczenia lat ubiegłych, współpraca pisarzy muzycznych, muzyków i licznych przyjaciół naszego pisma zapewnią dalszy rozwój „Muzyki Polskiej".

Tak jak i dotychczas, „Muzyka Polska" — zgodnie ze swoją nazwą — służyć będzie pogłębianiu i rozwojowi współczesnej polskiej kultury muzycznej. —

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ. Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Zakł. Druk. F. Wyszyński i S-ka, Warszawa.

TW

M P